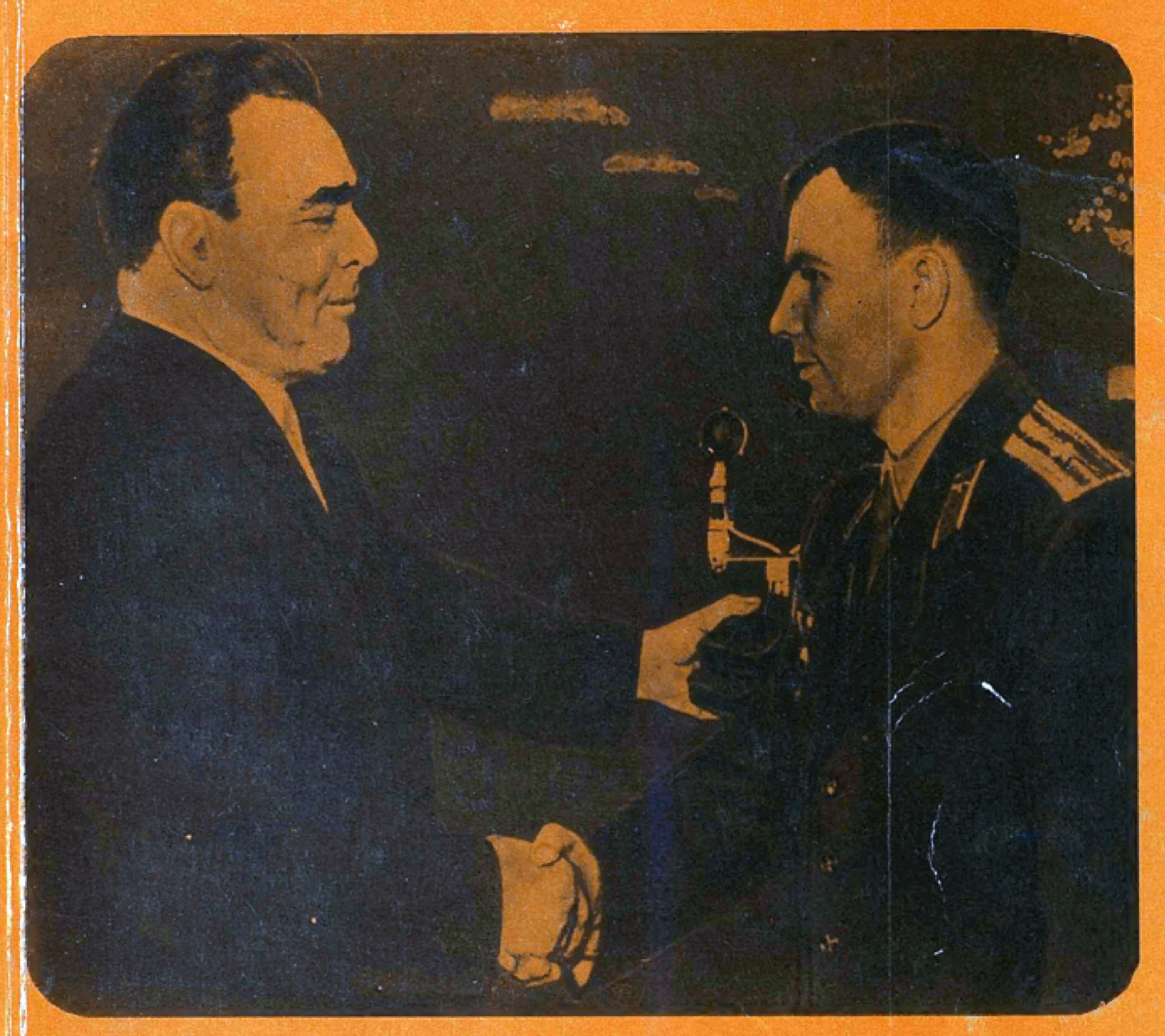
ISSN 0130-6405

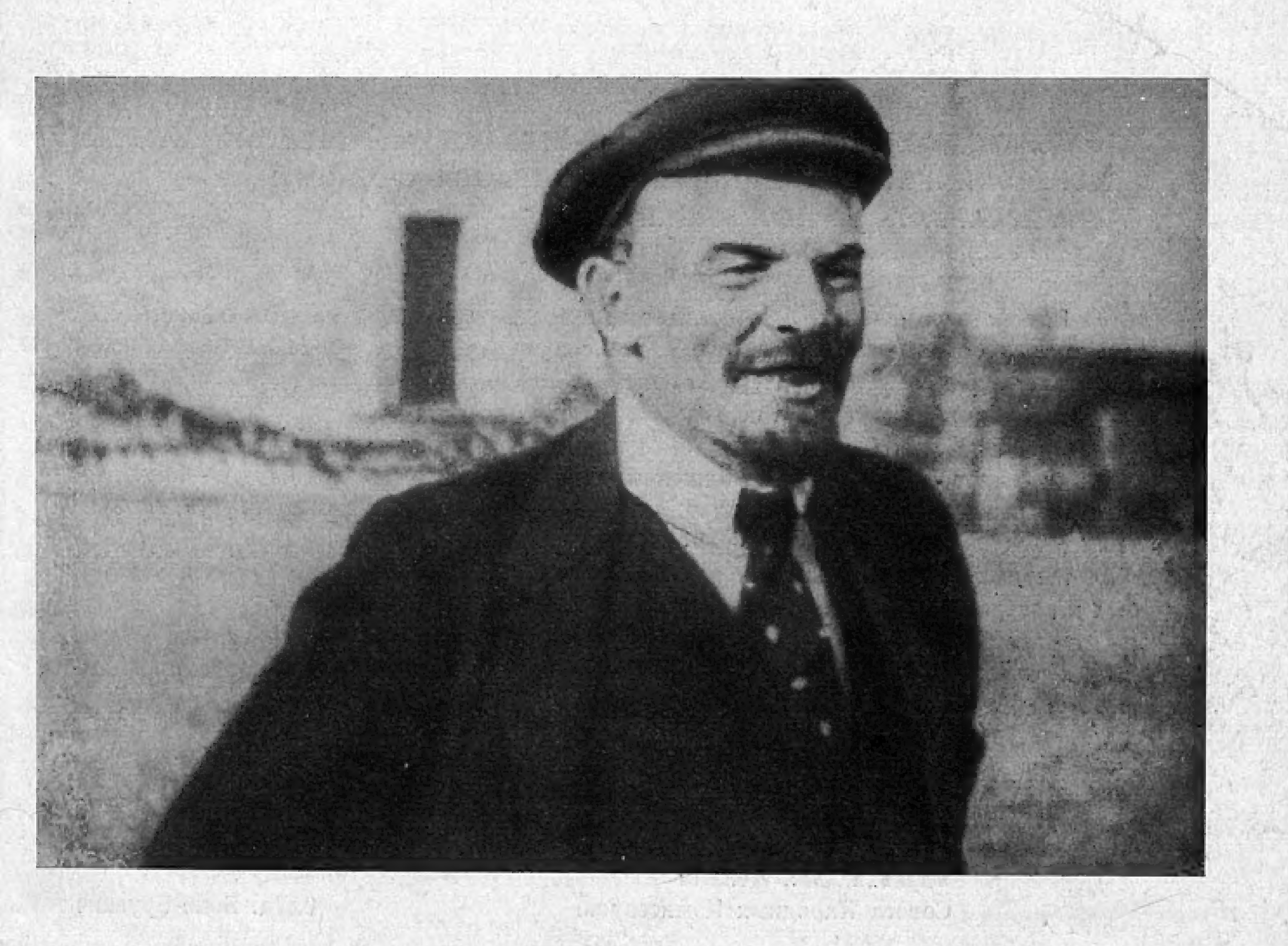


Искусство КИНО

8 1979







ДЕКРЕТ

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а) национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б) реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в) установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г) производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д) регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами
Совета Народных Комиссаров: Влад. Бонч-Бруевич

Секретарь:

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.

Искусство кино

1979
8

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На всех обложках кадры из фильмов, удостоенных Ленинской премии

На 1-й стр. обложки
«Повесть о коммунисте» (ЦСДФ)

На 2-й стр. обложки
«Поэма о море» («Мосфильм»), Максим Штраух в роли В. И. Ленина в фильме «Рассказы о Ленине» («Мосфильм»), «Повесть о нефтяниках Каспия» (ЦСДФ, Бакинская студия)

На 3-й стр. обложки
«Судьба человека» («Мосфильм»), «Баллада о солдате» («Мосфильм»), Серго Закариадзе в фильме «Отец солдата» («Грузия-фильм»), Михаил Ульянов в фильме «Председатель» («Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
«Освобождение» («Мосфильм»), «Гамлет» («Ленфильм»), Василий Шукшин в фильме «Калина красная» («Мосфильм»)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 29.5.79
Подп. к печати 2.8.79. А-1385
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая.
Тираж 56000 экз. Заказ 1334
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов, Московской области

...ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ КИНО.
В. И. ЛЕНИН

Нас ведет партия

Встречая славное шестидесятилетие советского киноискусства и с удовлетворением, с чувством законной гордости оглядывая пройденный путь, мы с особой любовью и благодарностью произносим имя великого Ленина.

Ленин стоял у истоков советского киноискусства, по маршрутам, подробно и тщательно им разработанным, оно двигалось, осознавая само себя, свою эстетическую природу и высокое общественное предназначение. Гений Ленина не только открыл мощь и динамизм нового искусства, впервые указав на то, что к кино надо относиться как к важнейшему в ряду искусств, к тому времени уже достигших высот, на которые кино еще только предстояло подняться. Гений Ленина указал и пути, по которым кино следовало двигаться, чтобы занять это место в системе всех других искусств. Решающее значение имела ленинская рекомендация начинать производство художественных фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, с хроники, серьезной и просветительной. Эта рекомендация сразу поставила советскую кинематографию на твердую почву. Ибо указала пионерам советского кино, что путь к превращению «киношки», растленной и униженной буржуазией, в подлинное искусство лежит через жизнь, через тесную органическую связь с борьбой народа за социалистическое переустройство действительности.

Именно на этом пути и были одержаны те, изумившие мир, победы молодого искусства, которые за поразительно короткие сроки действительно подняли его до значения важнейшего. Именно на этом пути были одержаны и все те победы, которые в последующие годы обогатили советский экран открытиями непреходящего значения, превратили советское кино в любимое искусство миллионов.

Сейчас на планете нет ни одного человека, любящего искусство экрана, которому не были бы знакомы имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко. Они не только раскрыли в своих прославленных картинах внутренние эстетические возможности кино, до них еще по-настоящему не освоенные, но и показали, насколько прав был Ленин, когда указывал, что путь подъема кинематографа идет через жизнь, через постижение ее — сурового и прекрасного — лица. По этому же пути шли в своих картинах, отразивших процессы рождения новой морали, новых отношений между людьми, режиссеры, обратившиеся, так сказать, к повседневной хронике эпохи: Абрам Роом, Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич, Яков Протазанов, Григорий Рошаль. Молодое советское киноискусство было насыщено энергией революционного преобразования действительности, страстным желанием участвовать во всей гигантской работе по переустройству жизни на коммунистических началах, которая велась партией на всем протяжении нашей огромной и многоязычной страны.

Можно поэтому по праву сказать, что молодое советское киноискусство родилось и окрепло как искусство партийное, видевшее свое высшее предназначение в том, чтобы стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» единого великого механизма, приводимого в движение сознательным авангардом всего рабочего класса.

В статье «Партийная организация и партийная литература», ставшей песнью песен для пионеров советской кинематографии, а вслед за

ними и для всех художников, которые вливались в ряды творцов «важнейшего из искусств» на разных этапах истории страны, Владимир Ильич Ленин писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата».

Эти вдохновенные строки советские кинематографисты восприняли как завет великого учителя, непосредственно обращенный и к каждому из них. И претворили его в своем многоцветном искусстве, в десятках и сотнях картин, действительно ставших неотъемлемой частью работы партии по переустройству жизни на коммунистических началах. Вот почему ленинские строки, возникшие как гениальное провидение, обращенное в будущее, сегодня читаются как исчерпывающая характеристика новаторского значения нашего искусства.

Сила советского киноискусства была, есть и всегда будет в его партийности, в его неразрывной связи с жизнью, трудом и бессмертными ратными подвигами советских людей на всех этапах нашей славной и трудной истории.

Так было в тридцатые годы, в годы первых пятилеток, когда в картинах братьев Васильевых, Сергея Герасимова, Фридриха Эрмлера, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Сергея Юткевича, Александра Зархи и Иосифа Хейфица, Михаила Ромма, Ивана Пырьева, Григория Александрова, Юлия Райзмана, Ефима Дзигана, Игоря Савченко, Романа Кармена, Михаила Калатозова, Николая Шенгелая, Михаила Чиаурели, Камиля Ярматова, Амо Бек-Назарова зримо, ярко воплотилась психология нового человека, поднятого партией до роли сознательного творца своей истории, на тот уровень исторического самосознания, до которого человек труда смог подняться — впервые в мире — только благодаря реальным победам реального социализма, превращению страны в могучую державу, в светлый маяк для тружеников Земли.

Так было в трудные и героические годы Великой Отечественной войны, когда советское кино сражалось на фронтах, помогало крепить трудовой тыл, поднимало боевой дух народа, раскрывая подвиг Советской Армии, логику борьбы, в конце концов закономерно завершившейся нашей полной победой и тотальным разгромом фашизма. Вместе с советскими солдатами на штурм Берлина шли «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Машенька», «Зоя», «Жди меня», фильмы героических наших хроникеров-документалистов, бесстрашно запечатлевавших грозный лик войны в огне и крови сражений, всюду, где трудно и упорно шел к своей великой победе советский человек.

Так было и в послевоенные годы, когда появился ряд картин, обобщивших в своих художественных структурах гигантский и почти неохватный опыт только что завершившейся войны. Именно тогда появились такие прекрасные кинополотна, оказавшие мощное облагораживающее влияние на многие поколения, как «Молодая гвардия», «Нашествие», «Человек № 217», «Третий удар», «Маритэ», «Повесть о настоящем человеке». И были созданы картины, с военной тематикой не связанные, но проникнутые тем же безграничным восхищением перед советским человеком, сумевшим превозмочь все испытания, выпавшие ему на долю. Память подсказывает тут и «Сельскую учительницу» М. Донского, и «Мичурина» А. Довженко.

...Дыхание делается чаще, а мысль все более гордой и радостной, когда благодарная память выводит нас на рубежи последнего пятнадцатилетия. С гордостью говорим мы: это н а ш е *пятнадцатилетие, пятнадцатилетие того поколения, которое выведет наш корабль в бурные волны нового тысячелетия, это пора наивысшего подъема нашего могущества и нашего авторитета в мире, пора осуществления великих строек коммунизма, освоения целины, освоения*

космоса, широкого и целеустремленного использования энергии атома в мирных целях. Пора глубоких прогрессивных перемен в социальной структуре общества, когда окончательно кристаллизовалась великая общность советских людей многих национальностей — советский народ. В этих условиях, когда все благоприятствует развитию всех искусств, кино — в том числе, произошло выдвижение на передние рубежи творчества целой плеяды замечательных мастеров, сразу же вписавших свои имена в летописи советского киноискусства. Вместе с мастерами старшего призыва они создали череду фильмов, которые, будя мысль зрителей, ярко и глубоко раскрывали смысл нашей эпохи, обогатили духовный мир и историческую память народа, увлеченно и страстно выразили в своих картинах — таких разных, остро индивидуальных по режиссерскому письму — революционную новизну и историческую молодость нашего общества. Невозможно перечислить их, художников, единых по ощущению силы и правды нашего общества, но таких разных по художественному подходу к действительности, сумевших сделать полноценные выводы из знаменитого тезиса Леонида Ильича Брежнева: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма». Вглядитесь в лица режиссеров, актеров, писателей, работающих ныне во всех областях кино, и вы ощутите воочию, как богат, как разнообразен наш сегодняшний кинематограф.

В эти же годы поднимаются во весь рост кинематографии всех союзных республик. В предыдущие периоды нашей истории они только складывались и, дав всесоюзному экрану несколько крупных, всем памятных имен, накапливали силы для мощного рывка вперед. И вот сейчас мы радуемся взлету талантов, выдающимся достижениям большой, даже очень большой группы режиссеров, сценаристов, актеров, операторов. Только Советская страна, только социалистический общественный строй могли воспитать такие таланты, нет, целую плеяду талантов, которой гордится советский народ.

Леонид Ильич Брежнев говорил на XXIV съезде КПСС: «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

В этих словах — исчерпывающая формула наших успехов, органической связи искусства и литературы, а значит, и советского кино с жизнью народа, с Коммунистической партией, вдохновенная и вдохновляющая программа творчества, быстрого и всестороннего развития всех национальных отрядов и жанровых «подразделений» социалистического киноискусства. В этих словах глубокое научное объяснение того феномена стремительного роста всего многонационального кино, появления в нем многих новых тематических линий и обогащения тематических линий старых, традиционных для советского кино, возникновения новых жанровых образований и совершенствования, всестороннего развития старых, который может рассматриваться как одна из примечательных особенностей духовного развития нашего народа в годы развитого социализма.

Товарищ Л. И. Брежнев открыто и прямо сказал на XXIV съезде партии и о тех негативных явлениях, которые тормозили в тот период развитие литературы и искусства, в том числе и советского кинематографа.

В своем докладе съезду он говорил: «...нельзя сказать, что в области художественного творчества все обстоит благополучно, особенно в смысле качества создаваемых произведений. Да будет позволено заметить здесь, что у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже,

что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

Последовательные и глубокие научные выводы из анализа, которому подверг Генеральный секретарь ЦК нашей партии состояние советского искусства в период, предшествовавший XXIV съезду КПСС, были сделаны применительно к искусству экрана в известном Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Работая над претворением в жизнь теоретических выводов и рекомендаций, сформулированных в этом замечательном партийном документе, советские кинематографисты существенно обогатили свое искусство, вышли на новые творческие рубежи, глубже, пристальнее вникли в животворные перемены, которые в эти годы происходили в обществе развитого социализма. Постановление ЦК КПСС, страстные, богатые содержанием, будящие творческую мысль художников Приветствия товарища Леонида Ильича Брежнева студии «Мосфильм», всесоюзным кинофестивалям в Риге и Кишиневе, международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте способствовали прогрессу советского киноискусства, дали исчерпывающую программу его развития на годы вперед.

На своем XXV съезде партия с гордостью констатировала, что «подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества».

Советские кинематографисты по праву могут сказать, что в успехах советской литературы и искусства, достигнутых на всех тематических направлениях после XXIV съезда КПСС и особо выделенных в докладе Генерального секретаря Коммунистической партии Советского Союза ее XXV съезду, есть и их заметная лепта. Она есть и в развитии «производственной темы» (вспомним фильмы «Премия», «Самый жаркий месяц», «Старые стены»,), и в теме Великой Отечественной войны («А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Освобождение»), и в теме морали, нравственных исканий, и в теме интернациональной солидарности трудящихся в борьбе за мир.

В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», охватившем весь комплекс вопросов и задач, остро актуальных для всей духовной жизни нашего общества, для всех областей идеологической работы, в том числе и для такой специфической, как искусство, говорится: «Сердцевиной идеологической, политико-воспитательной работы было и остается формирование у советских людей научного мировоззрения, беззаветной преданности делу партии, коммунистическим идеалам, любви к социалистической Отчизне, пролетарского интернационализма».

В этих словах — исчерпывающая характеристика идейных задач, на решение которых направлена творческая энергия советских кинематографистов. В этих словах — формула их силы, четкое и ясное обозначение пути, по которому ведет кино партия советских коммунистов.

В верности делу партии — сила и энергия нашего кино, источник его одухотворенности и творческой мощи.

Оглядываясь на шестидесятилетний путь своего развития, советские кинематографисты поэтому обращают свое первое слово — слово благодарности и любви — к партии, к ее Центральному Комитету, лично к Леониду Ильичу Брежневу.

Все эти 60 лет мы прошли под знаменами ленинской партии. С ними мы пойдем и к предстоящему XXVI съезду КПСС. Получить право рапортовать XXVI съезду КПСС о своих новых творческих успехах — такова цель, задача, воодушевляющая мечта всех мастеров советской многонациональной кинематографии, каждого деятеля кино социалистической эпохи.

...СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ПРОЛЕТАРИАТ ДОЛЖЕН ВЫДВИНУТЬ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, РАЗВИТЬ ЭТОТ ПРИНЦИП И ПРОВЕСТИ ЕГО В ЖИЗНЬ В ВОЗМОЖНО БОЛЕЕ ПОЛНОЙ И ЦЕЛЬНОЙ ФОРМЕ.

В. И. ЛЕНИН

М. Власов

Претворяя ленинские идеи

Вглядываясь в панораму нашего многонационального киноискусства, вместившую шесть десятилетий его истории, поражаешься прежде всего многоликости и многоцветию, несходству неповторимо своеобразного стилевого и жанрового облика фильмов, созданных на разных этапах развития, — от «Броненосца...» и «Матери» до «Чапаева» и «Щорса», «Летят журавли» и «9 дней одного года», «Отца солдата» и «Первого учителя», «Никто не хотел умирать» и «Белой птицы с черной отметиной», «Живых и мертвых» и «Листопада», «Калины красной» и «Премии»... Но, пожалуй, не менее впечатляет и неизбежно возникающее ощущение глубокого, органического единства, цементирующего это поистине щедрое многообразие в некую динамично и поступательно развивающуюся целостность. Об этом многообразии и единстве писал С. Эйзенштейн, размышляя об истории советского кино на пороге его тридцатилетия. Наша кинематография, констатировал он, поразительно единая. «Единая по своей устремленности служить своему народу. Единая по принципиальной последовательности на этом пути. Единая, ибо неразрывны ее судьбы с судьбой страны, с партией и народом» [1].

Путь служения народу, на котором кинематограф только и мог стать могучим искусством современности, открыли перед ним Великая Октябрьская социалистическая революция, идеи ленинской партии. История советского и мирового кино неопровержимо подтвердила провидческую ленинскую мысль о том, что только с победой пролетарской революции, только став частью социалистической культуры, кинематограф сумеет в полной мере реализовать свой духовный и эстетический потенциал. В пору младенчества кинематографа, в 1907 году, В. И. Ленин прозорливо говорил о том, что «кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры... оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» [2].

Октябрьская революция вырвала кино из рук «пошлых спекулянтов» и передала его в руки рабоче-крестьянского государства, в руки деятелей социалистической культуры. 27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал Декрет о национализации кинопромышленности. В том же году в новой Программе, принятой VIII съездом РКП (б), впервые в истории политическая партия упоминает кинематограф как одно из средств, обеспечивающих всестороннюю государственную помощь «само-

[1] Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 198.

[2] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 116. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

образованию и саморазвитию рабочих и крестьян». В одной из резолюций съезда говорилось о неразрывности пропаганды — в том числе и с помощью кино — с задачами коммунистического воспитания.

Отношение партии, государства, лично В. И. Ленина к кинематографу как к могущественнейшему средству коммунистической агитации и пропаганды, коммунистического просвещения и воспитания определило его стержневую устремленность, направление и характер творческих поисков. Нашему кино с самых первых шагов оказались органически чужды элитарные или вульгарно-прагматические концепции, столь характерные для развития кинематографа буржуазного. Поиски и открытия пионеров нашего революционного кино определились пониманием его высокого социального назначения, стремлением сделать его эффективным инструментом образного познания революционной действительности, найти способы действенного влияния на умы и сердца миллионов во имя их просвещения и духовного роста. Именно в этом русле пролегала борьба Л. Кулешова за научный подход к кино как к специфическому виду искусства, формулирование основополагающих законов монтажа, как способа логически ясного и художественно выразительного экранного изложения темы. И поиски С. Эйзенштейном методов максимально впечатляющего воздействия фильма на зрительскую аудиторию («монтаж аттракционов»), его попытки — с помощью киномонтажа — «положить предел» «дуализму сфер «чувства» и «рассудка», обрести возможность осязаемо, чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде («интеллектуальное кино»). И теоретическое осмысление и практическое утверждение В. Пудовкиным монтажа как «логики кинематографического анализа» сложнейших диалектических связей действительности. И поиски и открытие Дзигой Вертовым выразительных возможностей документальной «кинoправды» во имя «коммунистической расшифровки мира»... Теоретические концепции и художественная практика пионеров нашего кино не всегда были свободны от просчетов, что объяснялось и первооткрывательским характером их деятельности, и тем, что зачастую просчеты эти были выражением противоречий, из которых, по словам В. И. Ленина, «рождаются действительно великие революции», противоречий «между старым, между направленным на разработку старого и абстрактнейшим стремлением к новому, которое должно быть уж так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было»[3]. Кино, может быть, как никакое другое искусство, представляло благодатную почву для проявления «абстрактнейшего стремления к новому» уже в силу своей молодости.

Стремительное движение молодого советского кино к прозвучавшим на весь мир творческим триумфам осуществлялось в борьбе и с рутинными традициями дореволюционной буржуазно-мещанской «киношки», и с крайностями «абстрактнейшего стремления к новому», в преодолении, казалось бы, непреодолимых в условиях послевоенной разрухи организационно-производственных трудностей. Это движение наше кино совершало под руководством партии, государства, Ленина.

Внимание, которое, как свидетельствуют многие документы и материалы, В. И. Ленин проявлял к кино еще в дореволюционную пору, приобрело характер «острого», по выражению А. В. Луначарского, интереса к киноделу в послеоктябрьские годы. Забота вождя партии и государства о развитии новой советской кинематографии отражены в ряде известных партийных документов, декретов и постановлений Совнаркома и Совета Труда и Обороны, в многочисленных ленинских директивах и указаниях. Все они опираются на объективные, трезвые оценки конкретно-исторической ситуации, в условиях которой приходилось начинать строительство советской кинематографии. Однако их значение этим не ограничивается. Принцип партийно-государственного (идеологического и организационно-хозяйственного) руководства киноделом, требование всемерного продвижения кино к самым широким массам зрителей не только города, но и деревни, не только центра, но и самых отдаленных окраин,

[3] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 401.

Фильмы, отмеченные Государственной премией СССР



«Ленин в Польше», режиссер С. Юткевич

ясная характеристика основных целей советского кинематографа, наконец, определение кино как важнейшего из искусств — эти ленинские идеи и принципы — точнейший компас, по которому и по сей день наш кинематограф сверяет направление своего пути.

По свидетельству А. В. Луначарского, приблизительно в середине или во второй половине февраля 1922 года состоялась его «большая беседа» с Владимиром Ильичем, «вызванная острым интересом его к киноделу». В ходе беседы Ленин, подчеркнув необходимость налаживания кинопроизводства советскими организациями, высказал мысль о том, что производство новых фильмов, «проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, нужно начинать с хроники». Считая, что «время производства таких фильмов, может быть, еще не пришло», Владимир Ильич имел в виду не только мизерные, крайне ограниченные материально-технические и финансовые возможности, которыми в самом начале 20-х годов, сразу же после окончания гражданской войны, могла располагать наша кинематография, но и необходимость этапа хроники как школы идейного воспитания кинематографистов в процессе живого, неумозрительного общения с жизнью страны, с революционной современностью. И действительно, через эту школу прошли все крупнейшие представители первого поколения мастеров советского кино — иные, подобно Л. Кулешову, Дзиге Вертову, Э. Тиссэ, непосредственно снимая и монтируя хроникальные фильмы, другие, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, испытывая громадное влияние хроники, творчески используя ее опыт в своих игровых картинах. Именно отсюда — то дыхание глубокой жизненной правды, та высокая мера документальной подлинности, которые были до тех пор неведомы мировому кино и стали одним из наиболее ярких стилевых признаков нашего молодого революционного экрана, одной из драгоценных традиций, получивших плодотворное развитие. В ленинской мысли о значении хроники прочитывается глубокий эстетический смысл: искусство, если оно хочет быть искусством жизненной правды, начинается с теснейшего

шего общения художника с живой, реальной действительностью.

Предлагая начинать производство фильмов, отражающих советскую действительность, с хроники, В. И. Ленин ясно представлял широкие перспективы дальнейшего развития нашего социалистического кинематографа. Он был убежден, что в процессе строительства социалистической культуры должны быть реализованы все заключенные в природе кино плодотворные возможности.

«Владимир Ильич, — вспоминал Луначарский, — в своих беседах со мной... неоднократно касался вопросов кино и указывал на то, что кинопродукция должна быть сохранена в руках государства, что ее содержание должно определяться агитационно-пропагандистскими органами правительства и Наркомпросами соответственных республик. При этом надо стремиться, главным образом, к трем целям» (стр. 125). Первая цель, по мысли Ленина, — создание «широко-осведомительной» хроники, «которая подбиралась бы соответственным образом, то есть была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты» (т а м ж е).

Таким образом, по мнению В. И. Ленина, «широко-осведомительная» хроника — хроникально-документальная экранная информация о явлениях и фактах текущей политической и общественной жизни — не должна быть бессистемной демонстрацией фактов. Документально запечатленные факты нуждаются в авторском осмыслении, истолковании, оценке с правильных идейных позиций. Лишь в этом случае перед нами предстанет не только непреложный в своей хроникальной достоверности кинодокумент, а произведение образной публицистики. В качестве примера образной публицистики Владимир Ильич ссылается на опыт наших лучших газет. Но ведь образная публицистика на газетной полосе представлена очерком, фельетоном, памфлетом, репортажем — то есть такими газетно-журнальными жанрами, которые или близки, или непосредственно принадлежат литературе как искусству слова. Следовательно, Ленин не склонен был сводить функции хроникально-документального кино к решению чисто информативных задач (хотя, как и газета, хроникально-документальное кино их тоже решает). Владимир Ильич был уверен в громадных идейно-тематических и жанровых возможностях кинодокументалистики как новой, экранной области «образной публицистики».

Следующая цель, к которой нужно стремиться в ходе развития советской кинематографии, — создание «опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». Ленинские мысли о хронике — образной публицистике, об образных публичных, то есть общедоступных, популярных кинолекциях определили направленность и характер развития нашего документального и научно-популярного кино. Сегодня, в эпоху научно-технической революции и развитого социализма, эти виды кинематографа решают более многообразные и сложные задачи, чем те, которые стояли перед ними в начале пути. Обогатились применяемые в этих видах кино приемы и методы организации жизненного материала, расширился тематический и жанровый плацдарм. Однако ленинские положения относительно образно-публицистической природы кинодокументалистики, образного характера научно-популярного фильма обретают все большую актуальность, служат ориентиром и в творческой практике, и в теоретическом обобщении творческого опыта, и в определении перспектив развития этих видов кино.

«Не менее, а, пожалуй, и более важной, — продолжает свой рассказ Луначарский, — считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран» (т а м ж е). Эта лаконичная характеристика предельно содержательна. Прежде всего, из нее следует, что кино обладает возможностью добиваться высочайшего эффекта жизнеподобия, создавать «увлекательные картины», дающие «куски жизни». Однако цель киноискусст-

«Никто не хотел умирать»,
режиссер В. Жалакявичус



ва отнюдь не в эмпирически описательном воспроизведении «кусков жизни», цель эта — по Ленину — в «художественной пропаганде наших идей», то есть в художественном воссоздании и исследовании действительности с позиций передового мировоззрения, в свете социалистического идеала. При этом идейность не должна быть чем-то внешним по отношению к воссозданным на экране «кускам жизни», но органично вытекать из логики художественного анализа, воплощаясь в образной ткани произведения. Именно такой смысл прочитывается в формуле: «увлекательные картины... проникнутые нашими идеями».

Далее. Кино, как никакое другое искусство, призвано ориентироваться на воплощение общественно важного содержания, достойного быть выдвинутым перед вниманием страны. Это требование предопределено уникальной массовостью киноаудитории и колоссальной силой воздействия экранных образов на зрительское сознание.

Внимание кинохудожников должно быть направлено как на явления и процессы, выражающие прогрессивные тенденции общественного развития (то, что следует «выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего»), так и на те («у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран»), в которых сказываются противоречия этого развития, его негативные или регрессивные стороны. Иначе говоря, искусство кино призвано отражать жизнь не в статике ее отдельных разрозненных моментов, а в диалектике ее поступательного революционного развития.

В ленинском определении третьей цели, к которой нужно стремиться в ходе развития советского кино, мы находим не только указание на ряд специфических особенностей художественно-игрового кино. Здесь сформулированы важнейшие методологические принципы советского киноискусства в целом, принципы, которые позже нашли выражение в известном определении социалистического реализма как правдивого, исторически конкретного изображения жизни в ее революционном развитии с позиций социалистического идеала.

В пору, когда, по его собственному мнению, время создания фильмов, дающих глубокое художественное осмысление жизни, еще не пришло, Ленин предвидел их скорое появление, предвидел возможность кино быть не только зорким хроникером событий общественно-политической жизни и неутомимым распространителем научно-технических знаний, но и

могучим зрелым искусством. Именно в заключение своей беседы с Луначарским, состоявшейся в феврале 1922 года, Владимир Ильич произнес ставшие столь известными слова: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» (стр. 124).

Расшифровывая (в статье, напечатанной в 1926 году на страницах «Комсомольской правды») «внутренний смысл этого суждения» В. И. Ленина, Луначарский подчеркивал два существенных момента. Во-первых, из этого ленинского определения следует, что Владимир Ильич «вообще считал искусство чем-то важным» (этот вывод Луначарского не покажется излишним, если вспомнить, что взгляды лефовско-конструктивистских отрицателей и ниспровергателей искусства в середине 20-х годов были в большом ходу). Во-вторых, «то обстоятельство, что среди других искусств Ленин готов был отвести первое место кино, показывает, что в искусстве он ценил прежде всего его колоссальную агитационно-пропагандистскую силу». Образы искусства вообще способны проникать «даже в такое сознание, которое еще не подготовлено к более или менее абстрактному научно-образному пониманию» (стр. 126), а у кино в этом отношении имеется ряд явных преимуществ перед другими искусствами, позволяющих ему быть понятным самой малоподготовленной аудиторией, обращаться к самым широким массам зрителей.

Разумеется, внимание партии, государства, Ленина к кинематографу в первые годы после революции было продиктовано прежде всего пониманием этих возможностей и преимуществ кино. Культурная революция в громадной многонациональной крестьянской стране при очень низком проценте грамотности основной массы населения не могла найти инструмента более эффективного, чем кинематограф и, в частности, киноискусство. Однако «внутренний смысл» ленинского определения этим не исчерпывается. Ведь и сегодня, когда сплошная грамотность давно уже стала привычной нормой нашего образа жизни, когда неизмеримо возрос общий уровень образованности, духовной культуры всего народа, кино остается важнейшим из искусств (хорошее кино, разумеется, — то есть глубокое, мудрое, увлекательное), приумножив свою колоссальную аудиторию с помощью телевидения. Таким оно выступает ныне и в глобальном масштабе, являясь ареной напряженнейших идеологических схваток. Влияние кино на сознание миллионов людей всех континентов далеко превосходит влияние живописи, театра, балета, музыки.

Ленинское определение связано не только с особенностями конкретного исторического этапа нашего общественного развития, оно имеет более всеобщий и до сих пор актуальный смысл.

Владимир Ильич говорил о кино как важнейшем из искусств, когда оно, по сути дела, еще не стало искусством, когда мировой кинематограф, несмотря на отдельные достижения талантливых мастеров, не создал еще ничего, что могло бы быть сопоставлено с великими творениями литературы, театра, живописи, музыки. Прозорливость ленинской убежденности в могучем эстетическом потенциале экрана подтвердило стремительно развивавшееся молодое советское кино. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Шестая часть мира», «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Элисо» и другие выдающиеся фильмы, созданные молодыми художниками, «мобилизованными и призванными» революционной эпохой, впервые утвердили кино в ранге великого искусства современности. «Постановка фильма «Броненосец «Потемкин» — вот это именно и есть одна из тех постановок, — писал В. Д. Бонч-Бруевич в статье «Ленин и кино. По личным воспоминаниям», — о которых постоянно мечтал и на которых так постоянно настаивал Владимир Ильич, и надо сожалеть, что он ее не увидел» (стр. 95).

Революционная действительность, идеи ленинизма дали кинематографу новое, доселе неведомое содержание и новую, доселе неведомую цель. Драматизм и пафос этой действительности, гуманизм этих идей и этой цели воспламенили творческий энтузиазм и фантазию художников, направили их на путь смелых новаторских поисков и открытий. Им удалось запечатлеть на экране трагедийный на-

«Сердце матери»,
режиссер М. Донской



кал социальных конфликтов революционной эпохи, эпическое движение народных масс в момент наивысших взлетов исторического творчества. В поисках средств воплощения этого грандиозного содержания они открыли могучую выразительную силу киномонтажа, его возможность быть не только средством изложения драматического сюжета, но и методом образного познания и экранного воплощения глубочайших исторических закономерностей действительности, способом выражения мыслей и чувств художника, его лирического, публицистического, сатирического пафоса. Они впервые продемонстрировали уникальность кинематографической пластики. С появлением этих фильмов советское кино уверенно выходит в авангард мирового кинематографического процесса, оказывая на его последующее развитие могучее и необратимое влияние. «Новые идеи, новые формы воплощения, новые методы теоретического осмысления — вот что так поразило зарубежного зрителя в советском кино», — вспоминал впоследствии С. Эйзенштейн. Советские фильмы, «иногда на много лет опережая официальные, дипломатические признания нашей страны, победоносно вламывались в капиталистические страны вопреки цензурным запретам и своим искусством вербовали в друзья даже тех, кто не всегда сразу мог понять величие наших идеалов»[1].

«С возникновением советской кинематографии начинается новая эра киноэстетики» — в этом высказывании Д.-У. Гриффита, одного из наиболее прославленных «патриархов» кинематографа, — констатация факта, признанного уже в 20-е годы большинством теоретиков и практиков мирового кино.

Первые победы советского кино, обозначившие наступление новой эры, были первыми победами социалистического реализма в киноискусстве. Метод еще не был теоретически осознан, он еще не получил имени, но обобщенно поэтическое, романтическое изображение революции, революционного народа в наиболее значительных фильмах той поры отличают жизненная правда, историзм авторского мышления, фильмы эти пронизаны духом народности и партийности.

Облик, который на этом начальном этапе своего развития обрел социалистический реализм в искусстве экрана, система его выразительных средств, его художественные приемы,

[1] Сергей Эйзенштейн. Избр. произв., т. 5, стр. 85.

его ритмы, его метафорический язык, конечно же, неповторимо своеобразны. Они были продиктованы временем, его условиями и велениями. Наше кино — искусство социалистического реализма — росло вместе со страной. Чутко впитывая то новое, что рождала практика социалистического строительства, экран осваивал новые темы, новую проблематику, новые сферы человеческого бытия, обогащая свою палитру новыми красками. Но на пути постоянного обновления, синхронного с обновлением действительности, он бережно сохранял и приумножал те нетленные идейно-эстетические ценности, которые принял, как эстафету, из рук киноискусства 20-х годов, — его революционный пафос, его стремление духовно возвысить зрителя, его новаторский поиск.

«Наша страна кипит в борьбе и работе, люди изменяют действительность, строят новую жизнь, — писал В. Пудовкин в одной из статей конца 30-х годов. — Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет его к общей цели, мы называем социалистическим реализмом. Это путь сплоченного единства с обществом в его движении к общей ясной цели — строительству социализма». Этот путь требует от художника, развивал свою мысль Пудовкин, «жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного и непременно с личной заинтересованностью наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно, — что является решающим — личного участия в этой борьбе»[5].

Передовых художников нашего кино никогда не прельщала позиция созерцателей и регистраторов жизни. В своем искусстве они стремились быть — и были! — не бесстрастными летописцами, а активными участниками созидания нового мира, новых человеческих отношений. В темпераментном и предельно искреннем выступлении на Всесоюзном совещании работников кино А. Довженко говорил: «Я не хочу сказать, что мы не должны быть иллюстраторами мероприятий, осуществленных партией и правительством 2—3 года назад. Но я утверждаю, что недостаточно быть иллюстраторами. Я мечтаю о художнике, который написал бы роман. Этот роман прочли бы в Политбюро и постановили бы так: «С завтрашнего дня этот роман осуществить в жизни точно, как по сценарию». И вот будет построен некий новый Беломорстройканал»[6]. Известно, что на встрече с руководителями партии Довженко — он в ту пору работал над «Аэроградом» — показывал на карте место на берегу Тихого океана, где, по его убеждению, следовало построить новый советский город, и приводил обоснования своей идеи с экономической, политической, оборонной точек зрения.

Разумеется, роман, который будет осуществлен в жизни «точно, как по сценарию», — это метафора. Разработка технических проектов строительства городов и каналов едва ли под силу художнику. Да и вообще решение подобных задач вне компетенции искусства. Но в его прямой компетенции — и, конечно, именно так следует истолковать мысль Довженко — самое пристальное и пристрастное внимание к политическим, социальным, экономическим проблемам времени, увиденным в их человеческих, нравственных аспектах, их глубокое творческое постижение в процессе «жадного накопления знаний» о действительности — для того чтобы разглядеть свежие ростки и побеги новых передовых тенденций общественного развития, поддержать и закрепить их силой своего искусства. Так, наследуя революционный дух первооткрывателей нашего кинематографа, советское кино в 30-е годы на новом уровне решило тему Октябрьской революции и гражданской войны, введя новую координату в художественное постижение этой темы — многогранный, жизненно объемный характер участника революции, большевика в «Чапаеве», трилогии о Максиме, «Депутате Балтики», «Щорсе», «Последнем маскараде», «Человеке

---

[5] В. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах. М., «Искусство», 1975, т. 2, стр. 214—215.

[6] А. Довженко. Собр. соч. в 4-х томах. М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 55.

«Народа верные сыны», режиссер Б. Небылицкий



с ружьем», в роммовской дилогии о Ленине и других талантливых картинах. Оно в то же время сумело зорко увидеть на переднем крае жизни, на строительных лесах и колхозных полях первых пятилеток новые черты, рождавшиеся в духовном облике реальных людей, строивших социализм, — слитность их личного мироощущения с энергичным, созидательным напряжением страны, расцветающее чувство коллективизма, ощущение труда на благо общества как органической духовной потребности. Эти утверждавшиеся в самой реальности черты, сфокусированные и высветленные силой искусства в образах героев «Встречного» и «Великого гражданина», «Члена правительства» и «Комсомольска», «Трактористов» и «Большой жизни», в свою очередь оказали активное воздействие на действительность, участвуя в формировании жизненных идеалов и духовных устремлений нескольких поколений советских людей, утверждая в сердцах миллионов зрителей красоту трудового подвига во имя крепнущего могущества социалистической Родины. В пору Великой Отечественной войны наше кино также не ограничивалось лишь объективной фиксацией народных страданий и народного мужества. Силу патриотических чувств, героизм народа, его гневное презрение и ненависть к врагу кинематограф тех лет конденсировал в заостренные, исполненные патетики художественные и документально-публицистические образы, широко используя поэтику плаката, интонации лозунга, саркастические краски политической карикатуры. В фильмах тех лет трагически горько звучит тема принесенных врагом горя, страданий, смерти. Но на первом плане — тема героическая, тема сопротивления и победы. «Секретарь райкома» и «Она защищает Родину», «Радуга» и «Нашествие», «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» и «Битва за нашу Советскую Украину» — эти и подобные им картины определяли характер и облик кинематографа пламенных лет, они художественно прогнозировали Победу...

Активная гражданская позиция кинематографиста, его стремление быть непосредственным участником созидания новой жизни, борьбы за эту новую жизнь — родовой признак нашего киноискусства, рожденного Октябрем, — получили качественно новый импульс в условиях развитого социализма и строительства коммунистического общества.

«Страстная партийность в постановке задач и партийная страстность в их исполнении» —

так когда-то сформулировал В. Пудовкин свое впечатление от фильма Ф. Эрмлера «Крестьяне». «Страстная партийность» как пытливое, заинтересованное отношение художника к действительности, к процессам ее революционного развития, сознательное и активное утверждение им в своем искусстве коммунистических идеалов и не менее активное отрицание того, что стоит на пути поступательного движения народа, строящего новое общество. Партийная страстность — как настойчивый, целеустремленный поиск художником максимально убедительных способов воплощения верно намеченной, представляющей значительный общественный интерес темы. В афористически краткой и емкой формуле этой выражено, пожалуй, самое существо творческих устремлений, характерных не только для Ф. Эрмлера, но и для любого серьезного и значительного мастера нашего кино — классика или современника, сколь бы ни были своеобразны его тематические и жанрово-стилевые привязанности и пристрастия. Эта устремленность ясно обнаруживается в произведениях открытого политического пафоса — таких, как «Броненосец «Потемкин» или «Великий гражданин», «Освобождение» или «Премия». Но она же одухотворяет и произведения иного плана, решенные в «камерном» психологическом ключе, — будь то «Машенька» или «Калина красная». Ибо при всей видимой камерности здесь не исчезает ощущение социальных связей, социальной обусловленности поведения личности, такие фильмы активно поддерживают лучшие нравственные начала в человеке, утверждая добро, человечность в свете нашего социалистического идеала. Можно сказать, что «страстная партийность» и «партийная страстность» — тоже родовой признак нашего кинематографа, объединяющий фильмы, созданные художниками, порой очень не схожими в творческой манере, в индивидуальном почерке, в тональности своего пафоса.

Великая ленинская формула социалистического и коммунистического искусства: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[7] — высокий и верный ориентир на пути искусства социалистического реализма. Советский кинематограф всегда стремился сверять путь своего развития с этим высоким ориентиром и быть народным в ленинском понимании — утверждая идеи и идеалы социалистической революции, социалистическую действительность в ее историческом движении к коммунизму. Впечатляющей силой экранных образов объединяя чувства, мысли и волю миллионов зрителей, эстетическим совершенством своих лучших созданий, пробуждая и развивая в миллионах своих зрителей чувство прекрасного, он всегда стремился быть понятным своей многомиллионной аудитории и любимым ею.

Очевидно, что ленинские требования к истинно народному искусству обретают совершенно особый смысл в отношении кино не только как «самого важного из всех искусств», но и как искусства наиболее массового в ряду сложившихся, зрелых искусств. Проблема контакта с аудиторией для массового искусства особенно остра. Пионеры нашего кино стояли перед сложнейшей задачей — им приходилось не только постигать и осмысливать новизну революционной действительности, но одновременно вести напряженный поиск выразительного языка только зарождавшегося искусства. И хотя у их фильмов был один адресат — народные массы, совершившие под руководством ленинской партии величайшую революцию, контакт с аудиторией иной раз давал сбои — издержки экспериментальной, лабораторной работы порой становились между экраном и зрителем. Эти сбои драматически переживались мастерами. Они страстно стремились к тому, чтобы их искусство было понятно массам и любимо ими. В стремлении сделать свое искусство подлинно народным они ощущали помощь и направляющую руку партии. Всесоюзное партийное совещание по кино 1928 года

---

[7] К. Цеткин. Воспоминания о Ленине. М., Госполитиздат, 1976, стр. 14



«Чехословакия. Год испытаний» режиссер А. Калошин

подчеркнуло в своей резолюции право художника на эксперимент. При этом основным критерием оценки формально-художественных качеств фильмов партия выдвигала требование «формы, понятной миллионам». Овладение «формой, понятной миллионам», ни в коей мере не должно было означать «приспособления к обывательским, мелкобуржуазным вкусам», «упрощения и вульгаризации художественной формы». Эти четко и недвусмысленно сформулированные положения противостояли заклинаниям иных буржуазных эстетиков о якобы извечном антагонизме между правом художника на эксперимент, на обновление художественной формы — и доступностью, понятностью искусства широким народным массам. Не антагонизм, а целенаправленный процесс диалектической взаимосвязи, смысл и цель которого, говоря словами В. И. Ленина, в том, чтобы искусство приблизилось к народу и народ к искусству — вот путь решения проблемы, указанный партией. Конечно, путь этот не исключает возможности возникновения противоречий, об этом свидетельствует опыт нашего кино — и не только 20-х годов. Но для художника, желающего своим искусством вместе с народом бороться за социализм и коммунизм, эти противоречия не могут приобрести непреходящий и антагонистический характер. Самые тесные контакты между экраном и зрительным залом утвердились в 30-е годы — и не потому, что кинематографисты утратили страсть к экспериментам, перестали быть новаторами. Нет, преобразователями и новаторами киноискусства, теперь уже звукового, оставались титаны немого периода: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, новаторами были братья Васильевы, И. Савченко, Г. Козинцев и Л. Трауберг, А. Зархи и И. Хейфиц, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, С. Герасимов, И. Пырьев, М. Ромм и другие прославленные мастера той поры — в постижении нового жизненного материала, в открытии новых героев, в творческом овладении неведомыми прежде выразительными средствами звукозрительного кинематографа, в обновлении монтажных приемов, в расширении жанрового и стилевого диапазона экрана. Кинематограф столь властно завоевал любовь самых широких масс зрителей потому, что художники и зрители предельно сблизились в своих идеалах, стремлениях, огорчениях и радостях. Эти стремления, огорчения и радости были связаны с исполненными энтузиазма буднями социалистического строительства, с общей —

и художников и зрителей — влюбленностью в свою молодую страну, в героику революции, не столь еще отдаленной, но уже обретавшей ореол легендарности. Художник, его герои, зрительный зал сливались воедино, захваченные общими эмоциями, мыслями, настроениями, желаниями... То же самое, может быть, даже в большей мере, происходило в зрительных залах в пору военного лихолетья. При этом кинематограф вовсе не становился на позиции некоего «хвостизма» — не отрываясь от своего зрителя, художник был в своем искусстве чуточку впереди его, не забывая о своем общественном предназначении, смысл и цель которого хорошо в свое время сформулировал Довженко — «поднимаю, вдохновляю, учу».

Быть искусством, понятным народу и любимым им, — эта высокая цель вдохновляет наше кино на всех этапах его развития. И сегодняшние наиболее весомые и бесспорные творческие победы нашего кинематографа вдохновлены той же высокой целью, и сегодня оно горячо любимо народом. И все же не всегда сегодня оно столь же часто добивается той слитности экрана, его героев и широчайшей зрительской аудитории, которая характерна, скажем, для 30-х годов.

В борьбе за социализм и коммунизм возникла новая историческая общность — советский народ. Идейное, мировоззренческое, морально-политическое единство общества вовсе не означает унификации духовных и эстетических потребностей. Наоборот, это гуманистическое единство предполагает и предопределяет широкую дифференциацию высоких духовных потребностей, многообразие эстетических запросов и вкусов, ибо диалектически связано с процессом всемерного развития личности. И в этом смысле сегодняшняя киноаудитория значительно больше дифференцирована, чем в прошедшие периоды развития нашего кино, хотя ее морально-политическое единство еще более возросло. Понятно, что кинематограф обязан это учитывать, углубляя свое содержание, совершенствуя форму, добиваясь тематического, жанрового и стилевого многообразия. И все же кино — не книга стихов, не пейзажное полотно, оно и сегодня остается искусством, адресованным самым широким зрительским массам. По самой своей природе кино в большей мере, чем какое-либо другое искусство, призвано «объединять чувство, мысль и волю» своей многомиллионной аудитории, увлекая ее глубиной идей и художественным совершенством.

Не секрет, что дифференциация зрительской аудитории пока еще определяется не только различиями и нюансами высоких духовных потребностей, но и тем, что аудитория эта неоднородна по степени эстетической подготовки, уровню эстетических запросов. Решение проблемы — в еще более энергичном и целеустремленном претворении в жизнь ленинского завета: приблизить искусство к народу и народ к искусству. Акцентируя внимание на второй части этой формулы, когда речь идет о необходимости эстетического воспитания зрителя, было бы крайне ошибочно упускать из виду первую ее часть, ибо, только взятые в нерасторжимом единстве, они выражают процесс развития подлинно народного искусства. Кинематографисту, не забывающему о своем многомиллионном адресате, особенно близок смысл известного определения А. М. Горьким художника как человека, умеющего разработать свои личные, субъективные впечатления, найти в них общезначимое, объективное и дать им свои формы. Не случайно к этому горьковскому определению столь часто обращался В. Пудовкин в своих размышлениях о советском киноискусстве, о роли и назначении художника-кинематографиста в духовной жизни народа. «Конечно, каждый художник индивидуален, — писал он в 1938 году. — Конечно, его произведение связано с субъективными мыслями, чувствами и ощущениями. Но истинный художник не имеет права строить свое произведение на том, что ему «показалось» интересным или важным. Эта важность при проверке может оказаться случайной. Не все личное является интересным и нужным народу, для которого, в конце концов, произведение искусства и создается»[8]. Художник, лишенный больших общественных интересов, не связанный с жизнью

[8] В. Пудовкин. Собр. соч., т. 2, стр. 204, 205.

«Доживем до понедельника», режиссер С. Ростоцкий



народа, погруженный в мир своих субъективных ощущений, развивает Пудовкин ту же мысль в другой статье, написанной два года спустя, вступает на путь, на котором неизбежен расцвет пустой «формы». «Большим понятиям бессмертия и красоты... здесь нет места, потому что эти понятия принадлежат не личностям и кружка́м, а огромным человеческим коллективам. Здесь их с успехом заменяют термины: изысканность и оригинальность»[9].

«Изысканности и оригинальности» вне «общезначимого-объективного» содержания, разумеется, недостаточно не только для произведения экрана, но и для лирического этюда или натюрморта. Экран требует содержания, достойного быть выдвинутым «перед вниманием страны». И это определяет громадную ответственность кинематографиста в выборе темы, в ракурсе ее освещения, в способах ее воплощения.

Разумеется, громадность аудитории, многомиллионный адрес и возрастающая в связи с этим ответственность не ограничивают права художника-кинематографиста на смелый творческий поиск, оригинальность мысли, неожиданную выразительность формы. Не только наша прославленная классика 30-х годов, но и более близкие по времени и современные нам фильмы, глубокие по содержанию, яркие, порой дерзкие новизной своего формального выражения, — создавались их авторами в рассчете на то, что их увидят и оценят многие миллионы зрителей. И многие миллионы зрителей увидели и оценили прекрасные произведения киноискусства самой высокой пробы — «Летят журавли», «Коммунист», «9 дней одного года», «Иваново детство», «Никто не хотел умирать», «Отец солдата», «Гамлет», «Обыкновенный фашизм», «Освобождение», «Калина красная», «Они сражались за Родину», «Восхождение», «Премия»... Названными фильмами, разумеется, далеко не исчерпывается список высокохудожественных произведений нашего многонационального экрана, которые в течение двух последних десятилетий становились источником духовного обогащения и эстетического наслаждения миллионов зрителей.

Неустанный поиск нового — это тоже родовая черта нашего советского кинематографа, которая, начиная с 20-х годов, стала для него, по меткому определению Р. Юренева, «традицией новаторства». В понимании советских кинематографистов новаторство всегда означало художественное открытие новой правды о мире и человеке и вместе с тем открытие методов и способов ее экранного образного выражения.

---

[9] Там же, стр. 214.

Именно таким было новаторство нашего кино, отразившее великую правду социалистической революции и — соответственно — неведомую прежнему экрану систему средств выражения и воздействия, и утвердившее тем самым кино в ранге высокого и могучего искусства современности. Новаторский вклад нашего киноискусства в развитие мировой кинематографии не исчерпывается великими открытиями немого периода — и в последующие десятилетия, как и сегодня, оно влияет на мировое кино своим революционным духом, гуманными идеями, последовательной и страстной защитой Человека, утверждая веру в его творческие силы, возвышая и прославляя его мужество в борьбе за социальную справедливость, своими открытиями в художественном освоении новых сфер и проблем человеческой истории в ее поступательном историческом движении к будущему. Лишь явная предубежденность наших прямых идеологических недругов (а порой и недостаточная осведомленность друзей) были причиной возникшего под пером некоторых западных киноведов мифа о том, что «золотой век» советского кино завершился в конце 20-х годов и после этого наше кино ничем не обогатило мировое киноискусство. Миф этот убедительно разоблачен в трудах советских и объективно мыслящих западных историков кино. В звуковой период своего существования наш кинематограф не изменил своей новаторской сущности, его трудные поиски и счастливые обретения стали шагом вперед в развитии мирового кино. Даже в наиболее сложный период первых послевоенных лет «традиция новаторства» не прерывалась, несмотря на ряд субъективных и объективных обстоятельств, сдерживавших в те годы нормальное, полнокровное развитие нашего кино. Ведь именно в эти годы С. Эйзенштейн создает вторую серию «Ивана Грозного» (иное дело, что по известным причинам зрители смогли увидеть этот фильм только после XX съезда КПСС). Именно в эти годы Довженко снимает своего «Мичурина», который, хотя и несет на себе отметины трудных противоречий времени, выражает в полной мере дух экранной поэзии Довженко, открывает ее новые грани. Тогда же появляется «Молодая гвардия» С. Герасимова, вышедшая на новый уровень художественного осмысления недавней войны — на уровень, предполагавший углубленность психологического анализа характеров, исследование истоков подвига, новую меру правдивости в изображении самой, так сказать, «фактуры» войны. И созданные в эти годы фильмы так называемого «художественно-документального» цикла (в первую очередь — «Третий удар» И. Савченко) были открытием нового в мировом кино жанрового принципа, предполагающего многоохватное, панорамное изображение крупных, значительных исторических событий прошедшей войны при максимально возможной в игровом кино степени приближения к их реальному ходу, к их документальной основе. Подобные жанровые структуры лишь спустя много лет стали использоваться в мировом кино. И если американский кинематограф воспользовался этой структурой для своекорыстной фальсификации истории второй мировой войны, сознательно замалчивая решающий вклад советского народа и его вооруженных сил в разгром гитлеровского фашизма, то прогрессивные кинематографисты, например, мастера югославского кино, создали на ее основе значительные кинопроизведения, посвященные антифашистской партизанской борьбе. Жанровая традиция послевоенных «художественно-документальных» фильмов получила новое, основанное на подлинной правде истории, развитие в нашем кино 60—70-х годов в таких эпического склада кинопроизведениях, как «Освобождение» Ю. Озерова, «Блокада» М. Ершова, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука.

Сколько новых глубоких идей, новых увлекательных возможностей экранного выражения и воздействия открыли наши фильмы 50—60-х годов — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека», «Иваново детство»... Это был подлинный праздник новаторства, и уроки его усвоены мировой кинематографией. Казалось бы, после такого взрыва новаторской энергии должно было наступить затишье, спад поисков и открытий. Но в 60-е годы они об-

«У озера»,
режиссер С. Герасимов



рели большую широту, поскольку в эти поиски все активнее включаются наши социалистические кинематографии — не только обладающие продолжительной и славной историей и большим творческим опытом украинская, белорусская, грузинская, армянская, но и значительно более молодые — молдавская, литовская, киргизская, казахская и другие, выступившие со зрелыми новаторскими работами, многие из которых стали достоянием мирового экрана. Усложняются и обогащаются в этот период и общественные функции киноискусства. В Программе КПСС, в материалах партийных съездов отмечено, что в процессе строительства коммунизма все более возрастает роль нравственных начал в жизни общества, расширяется сфера действия морального фактора. Возрастают также возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, нравственную чистоту и физическое совершенство, и решение этой поистине дерзновенной задачи воспитания нового гармонически совершенного человека предстает сегодня не как некая отдаленная во времени цель, а как практическое, сегодня «делаемое дело». Это соответственно обусловливает и возрастающую роль литературы и искусства в жизни общества, в формировании мировоззрения советских людей, их нравственных убеждений, их духовной культуры. Новые тенденции общественного развития активизировали гражданский тонус киноискусства. Его интерес к художественному освоению во многом новых для кино сфер деятельности современного человека. Его вдумчивый, аналитический подход к общественно важным проблемам, возникающим в ходе строительства коммунизма в условиях зрелого социализма, в свете задач НТР. Его все более последовательное стремление к постижению нравственного содержания этих проблем, к углубленному художественному анализу нравственного потенциала современного героя.

Достаточно отчетливо эти тенденции заявили о себе уже в киноискусстве 60-х — начала 70-х годов в таких его крупных, — если иметь в виду экранное воплощение современной темы — явлениях, как «9 дней одного года», «Твой современник», «У озера». Однако в течение последнего десятилетия «наступление» этих тенденций происходило более широким фронтом, и прежде всего это сказалось в фильмах на производственную тему — от «Самого жаркого месяца» и «Человека на своем месте» до «Премии» и «Обратной связи». В сегодняшнем экранном воплощении этой темы просматривается плодотворное влияние первооткрывательских традиций нашего кино. Здесь кинематограф оперирует не явлениями сложив-

шимися, отстоявшимися, а теми, которые находятся в движении, становлении, в противоречиях роста. Фильмы спорят друг с другом, вовлекая в эту дискуссию зрителя, побуждая его к сопереживанию и к соразмышлению. Спор идет не столько о проблемах производственно-экономического характера, сколько о тех душевных, нравственных качествах, которые властно требует сегодняшний и потребует завтрашний день от каждого строителя коммунизма — будь то рядовой рабочий или, как принято говорить, командир производства. Обостренный интерес и внимание к нравственной проблематике, к духовному миру личности сказывается и в той тематической сфере экрана, для которой этот интерес всегда был традиционным и очевидным, в фильмах, исследующих личность в ее житейских связях, в семейных отношениях, в лентах, выдвигающих на первый план тему любви, воспитания чувств. Но сегодня этот обостренный интерес пронизывает буквально все тематические и жанровые группы фильмов — от тех, которые повествуют о Великой Отечественной войне, до экранизаций классической литературы. И в этом сказалась традиционная для нашего кино чуткость к велениям стремительно изменяющейся жизни, его кровная, нерасторжимая связь с судьбой страны.

Творческая работа советских кинематографистов вдохновлялась в эти годы решениями XXIV и XXV съездов партии, широкой перспективной программой развития нашего кино, изложенной в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в многочисленных глубоких и богатых новыми научными идеями обращениях к кинематографистам Л. И. Брежнева. Как известно, в работе XXIV съезда серьезное место заняли вопросы развития литературы и искусства. Съезд акцентировал внимание на программном положении партии о возрастающей роли литературы и искусства в современных условиях. Партия отметила определенные успехи искусства в создании новых произведений, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства. Эта высокая оценка в значительной мере относилась и к развитию нашего многонационального кино. Однако в не меньшей степени к нему относились и названные на съезде негативные моменты в развитии искусства. В частности, кинематограф имел все основания отнести на свой счет партийную критику в адрес произведений, неглубоких по содержанию, невыразительных по форме, произведений, которые посвящены порой хорошей, актуальной теме, но выполнены легковесно, не в полную меру таланта художника. Так же, как призыв партии к работникам искусства, быть более требовательными к себе и своим товарищам по профессии. Так же, как высказанные на съезде серьезные претензии к литературно-художественной критике, которая была призвана более активно проводить линию партии, выступать с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей. Пример такого по-ленински требовательного и вместе с тем бережного отношения к искусству убедительно продемонстрировал сам съезд, выступавший за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальных дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей на основе метода социалистического реализма. Сила партийного руководства, — подчеркивалось в Отчетном докладе, — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преображения общества на коммунистических началах.

Идеи XXIV съезда партии и развивавшие и конкретизировавшие его решения Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» сообщили качественно новый импульс поступательному движению нашего многонационального киноискусства, дальнейшему развитию его теории и практики.

В Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»



«Обвиняются в убийстве», режиссер Б. Волчек

ЦК КПСС констатировал «возросшее значение советского кино в деле коммунистического строительства, формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей» [10], отметив реальные достижения нашего экрана в создании фильмов, посвященных революции, самоотверженной борьбе трудящихся масс за победу и укрепление социалистического общественного строя, всемирно-историческому подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, а также некоторые фильмы о проблемах воспитания нового человека и отдельные экранизации выдающихся произведений литературы. Вместе с тем ЦК КПСС обратил внимание на то, что «имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно, ее уровень еще не соответствует требованиям, выдвинутым XXIV съездом партии» [11]. Нашему кинематографу в те годы при всех его бесспорных достижениях явно недоставало глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. На экранах редко появлялись герои, которые, подобно Губанову, Гусеву, Трубникову, Башкирцеву, привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам. Мало выпускалось увлекательных, художественно полноценных фильмов для детей и юношества, воспитывающих подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа. Партия, государство, народ, говорилось в Постановлении, ждут от советских кинематографистов новых впечатляющих произведений, несущих народам мира правду о социалистическом образе жизни, проникнутых духом интернациональной солидарности с трудящимися всей земли, гневно разоблачающих античеловеческую природу и политику империализма.

Высокая мера критической требовательности и взыскательности, выраженная в оценке Центральным Комитетом партии состояния нашего кино, и тщательно разработанная программа мер по его дальнейшему развитию рождены ленинским отношением к кино как важнейшему из искусств, пониманием масштабов влияния его произведений на умы и сердца многомиллионных аудиторий внутри страны и за ее пределами.

Годы девятой пятилетки отмечены в жизни нашего кинематографа интенсивной организационной и творческой работой по реализации мер, намеченных партией. К XXV съезду КПСС наше кино, как и все советское искусство, пришло с заметными успехами в решении ответственных задач, поставленных партией, государ-

---

[10] «Правда», 22 августа 1972 г.
[11] Там же.

ством, народом перед деятелями искусства. «Для истекших лет, — сказано в Отчетном докладе ЦК партии XXV съезду, — характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества» [12]. В произведениях социалистического реализма, созданных за последние годы, «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей» [13]. Этот положительный, животворный процесс отчетливо сказался и в развитии кино. Мастера экрана все решительнее обращаются к воплощению важнейших тем современности. Во многих фильмах 70-х годов нашли чуткое художественное осмысление важные социальные и нравственные процессы, возникающие в ходе борьбы партии и народа за органическое сочетание достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического общественного строя, получили убедительное воплощение образы наших современников, живущих в условиях развитого социализма.

Во многих книгах, спектаклях, фильмах тема, которая ранее суховато называлась «производственной», ныне — так сказано в Отчетном докладе — «обрела подлинно художественную форму», вместе с героями этих произведений «мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий» [14].

Отчетный доклад ЦК КПСС XXV съезду партии содержит, как известно, лаконичный, но содержательный, емкий анализ и других важных тем, которым были посвящены правдивые, впечатляющие произведения, созданные советскими художниками, в том числе мастерами нашего кино. Среди них — тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне. Обладая богатым и разнообразным опытом художественного воплощения этой темы, советское кино в 70-е годы, развивая традицию замечательного, всем памятного цикла «Освобождение», создает несколько многоплановых, эпического склада киноповествований, таких, как фильм ленинградских кинематографистов «Блокада», украинских — «Дума о Ковпаке», белорусских — «Пламя». И рядом с этими многоохватными, опирающимися на документальную основу фильмами о войне зритель увидел «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «В бой идут одни «старики», «Горячий снег», «Двадцать дней без войны», «Восхождение» и другие картины, решенные более «камерно» с точки зрения широты «захвата» событий и фактов, но не менее значительные глубиной постижения и впечатляющего художественного воссоздания правды войны, героизма и патриотизма советских людей. В Отчетном докладе выразительно сказано о могучей воспитательной силе, а следовательно и острой актуальности, лучших произведений искусства этой тематической группы: «Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста» [15].

В обостренном внимании современного экрана к морально-этической проблематике, которое очевидно во всех его тематических и жанровых «срезах» — будь то фильмы «производственной» или «военной» темы, будь то кинокомедия или экранная интерпретация шедевра классической литературы, — сказалась традиционная для нашего кино чуткость к велениям стремительно меняющейся жизни, к запросам и по-

---

[12] Л. И. Брежнев. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС. М., Изд-во политической литературы, 1978, т. 2, стр. 174.
[13] Там же.
[14] Там же, стр. 174—175.

---

[15] Л. И. Брежнев. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС. с. 2, стр. 175.



«Зима и весна 45-го года», режиссер Д. Фирсова

требностям общественного прогресса. Вполне естественно, что эта тенденция проявляется и в фильмах той тематической группы — сегодня она весьма объемна и представительна, — для которой такое внимание является самоочевидным, — в фильмах, показывающих человека в сфере его бытовых, житейских, семейных связей и на этом «плацдарме» исследующих проблемы духовности, любви, совести, проблемы «воспитания чувств». Одним словом, в фильмах, трактующих тему, названную в Отчетном докладе темой морали, нравственных исканий, которой наши литература и искусство отдали немало усилий, причем на этом пути были и свои издержки, но все-таки больше достижений. Эту характеристику можно целиком отнести к кинематографу. В 70-е годы творческие усилия кинематографистов в этой области привели к созданию многих значительных или достаточно заметных фильмов, основанных на весьма разнообразном жизненном материале и решенных в самом широком жанрово-стилевом диапазоне. Среди них — созданные «старейшинами» нашего киноискусства кинороманы «Любить человека» и «Дочки-матери» С. Герасимова, «Странная женщина» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, будящие мысль, «размышляющие» киноповести В. Шукшина, увенчанные трагически напряженной «Калиной красной», таящие в себе глубокий драматический подтекст лирические — и очень смешные — комедии Э. Рязанова, органично синтезирующие психологическую драму и острую социальную проблематику работы Г. Панфилова, патетичный в своем лирическом звучании «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, утонченно аналитичные психологические исследования И. Авербаха, бытовые и психологические драмы Л. Гогоберидзе, Т. Океева, Б. Шамшиева, В. Абдрашитова, Д. Асановой, трудно поддающиеся узким жанровым определениям фильмы А. Тарковского, О. Иоселиани и многие другие фильмы, созданные опытными и совсем еще подчас молодыми кинематографистами на всех наших национальных студиях. Фильмы эти — как названные, так и неназванные, — конечно же, далеко не равноценны, иные из них не свободны от досадных противоречий и издержек, когда, к примеру, неясность, «размытость» художнической позиции, либо нарочитая усложненность образного языка становятся серьезной помехой (как это было с «Зеркалом» Тарковского) для адекватного восприятия авторского замысла достаточно широкой — по меркам кинематографа — зрительской аудиторией. Однако в большинстве своем фильмы, посвященные теме мо-

рали, нравственных исканий, находят эту широкую зрительскую аудиторию и выполняют свою высокую общественную миссию, стремясь поддерживать «лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»[16].

Источником вдохновения для мастеров искусства, писателей, поэтов, как отмечено в Отчетном докладе, служит и такая важная и благородная тема, как борьба за мир, за освобождение народов, интернациональная солидарность трудящихся в этой борьбе. И в этой области современного художественного творчества у нашего кино есть немалые успехи. Правда, игровое кино в этом отношении еще недостаточно активно; список созданных в 70-е годы значительных художественных фильмов такого рода, к сожалению, весьма невелик: «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Это сладкое слово — свобода» и «Кентавры» В. Жалакявичуса, «Бегство мистера Мак-Кинли» М. Швейцера, «Визит вежливости» Ю. Райзмана. Более многочисленны и красноречивы успехи кинодокументалистов. Фильмы Р. Кармена, А. Медведкина, А. Колошина, Е. Вермишевой, А. Кочеткова, В. Трошкина, О. Арцеулова и многих других мастеров экранной образной публицистики показали напряженность и размах классовых и антиколониальных битв, страстное стремление народов к свободе, миру, социальному прогрессу, в этих фильмах запечатлена боевая страда героического Вьетнама, трагедия Чили, бескомпромиссно разоблачена контрреволюционная, антикоммунистическая сущность маоизма, эти фильмы несут народам мира правду о миролюбивой политике нашей партии и государства...

Ясная и четкая характеристика и оценка развития стержневых проблемно-тематических направлений советского искусства, изложенная на XXV съезде КПСС, имеет принципиально важное значение для верного осмысления киноискусством его творческих достижений и просчетов, для определения путей дальнейших творческих поисков. Конечно, не менее важны для судеб нашего кино и положения более общего характера, сформулированные в Отчетном докладе и других документах и материалах съезда. Одобрение партией возросшей в среде художественной интеллигенции взыскательности друг к другу и к собственному творчеству. Напоминание о том, что партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью и что главным критерием оценки общественной значимости произведения была и остается его идейная направленность. Критика упрощенческого подхода к руководству искусством отдельных работников, которые пытаются решать административными мерами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей. В Отчетном докладе ЦК КПСС выразил глубокую благодарность советским писателям, художникам, композиторам, деятелям театра и кино, телевидения — всем, чей талант и профессиональное умение служат народу, делу строительства коммунизма. В Отчетном докладе прозвучали ленинские слова о том, что талант — редкость, талантливое произведение является национальным достоянием, и было выражено пожелание деятелям культуры — членам партии и беспартийным — создать новые произведения, достойные нашей истории, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины... XXV съезд КПСС, смысл и дух его решений способствовали созданию в кинематографе, как и на других участках советского искусства, атмосферы творческих поисков, напряженной творческой работы.

В течение двух прошедших десятилетий наше многонациональное киноискусство шло путем образного постижения того нового, что вносила в жизнь практика коммунистического строительства, научно-техническая революция, современное развитие мировой истории. С высоты нового исторического опыта оно вновь перелистывало героические страницы истории советского народа, с новой пристальностью

---

[16] Л. И. Брежнев. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, с. 2, стр. 175.

«Невестка»,
режиссер Х. Нарлиев



вглядываясь в существо народного подвига и в эпоху революции, и в годы Великой Отечественной войны. Усложнившаяся во всех своих сферах действительность, обострение идеологической борьбы диктовали необходимость более углубленного осмысления современности и истории, более проникновенного анализа человеческих характеров. И в целом наше кино справилось с этими задачами, хотя его путь к их творческому решению вовсе не представляется непрерывно крутым восхождением. Бывали на этом пути и спады, и отходы в сторону. В этих случаях партия по-ленински помогала киноискусству обрести верные ориентиры. Углубленное художественное постижение нового в жизни не могло не сопровождаться поисками новых средств экранного выражения и воздействия. И эти поиски были весьма интенсивны. Мы были свидетелями активного проникновения в образную ткань игрового кино красок документализма и рядом с этим — не менее активной устремленности к острой, обнаженной поэтической условности, к насыщенной метафоричности образного строя, к жанровым решениям, далеким от требований скрупулезного правдоподобия. И с той же настойчивостью, с которой кинематограф на отдельных своих участках открывает новые пути образного синтеза художественного вымысла и документальной стилистики, с той же страстью, с которой он овладевает поэтической условностью, он пытается на других участках добиться той степени широты и психологизма в изображении жизни, которая прежде считалась неотъемлемым преимуществом большой эпической формы в литературе. Это сказалось и в активном освоении экраном сюжетных структур, подобных романному построению в литературе, и в том, что именно в этот период наш кинематограф отважился на экранизацию величайших шедевров Л. Толстого и Ф. Достоевского. Кино стремится постичь и такие новые типы драматургической композиции, которые отказываются от четко обозначенной фабулы, что дает возможность показать жизнь в ее как бы сюжетно неорганизованном, так сказать, «непредвзятом» естественном течении. Подобные же или лишь внешне похожие поиски были в той или иной мере характерны для всего мирового кино. Очевидно, в этом выразилась общая потребность мирового кинематографа к обновлению своих образных средств, декретированная глобальными явлениями современной цивилизации. Поиски эти были синхронны, но шли в разных направлениях, устремлялись к различным целям. И направление и цель определялись мировоззрением художника, его пониманием задач искусства.

И как будто бы близкие поиски приводили к совершенно различным результатам. Так, освоение новых, более свободных, чем традиционные, «раскованных» сюжетных структур не обернулось на нашем экране «дедраматизацией» — натуралистически бескрылой фиксацией «потока жизни», хаосом эмпирических наблюдений. Поиски новых возможностей проникновения во внутренний мир героя, стремление показать неоднозначность, порой противоречивую сложность этого внутреннего мира не привело наших кинематографистов на путь «дегероизации» — на путь отказа от моральной оценки личности героя, его жизненной позиции, его поступков. А это и были громкие «новации» западного кино. Позиция созерцания жизни, позиция невмешательства в жизнь, позиция самоустранения от борьбы, от утверждения своих идеалов в искусстве — это как раз то, что глубоко чуждо нашему кино, что вступает в резкое, непримиримое противоречие со всем его опытом и традициями. Наш кинематограф открыт для творческих связей, для доброжелательного, заинтересованного изучения старого и новейшего опыта мирового кино, для творческого восприятия подлинных ценностей, однако опыт этот он соизмеряет и поверяет ленинскими требованиями к искусству, принципами социалистического реализма.

Сколь часто за теми или иными новациями западного кино при более пристальном рассмотрении открывается порой до неузнаваемости искаженное, но чаще — плодотворное использование нашего советского опыта! В конце 40-х годов наши кинематографисты и зрители с волнением и сочувствием встретили фильмы итальянских неореалистов. Они оказались близки нам остротой социального содержания, горячим сочувствием к людям труда, подлинностью жизненной фактуры, атмосферой правды. Опыт этих фильмов не прошел не замеченным советскими кинематографистами. Тем более что многое в их стилистике оказалось созвучно стремлению нашего кино той поры к преодолению тех тенденций парадности, украшательства, ложного пафоса, которые были свойственны многим фильмам первых послевоенных лет. Но ведь прежде всего это был процесс возрождения наших собственных традиций — традиций киноискусства 20—30-х годов, фильмов военного времени. Основатели неореализма в своем новаторском обновлении киноэстетики, подсказанном им, разумеется, прежде всего острыми социальными противоречиями итальянской действительности, опираясь на национальную эстетическую традицию, во многом исходили и из опыта советского кино, называя в числе своих «прародителей» Пудовкина, Довженко, Эйзенштейна, Н. Экка с его «Путевкой в жизнь», М. Донского с его экранной версией автобиографической трилогии М. Горького и «Радугой». В небывалом интенсивном развитии западного документального кино лежат порой искаженно трактуемые, но в целом оказавшие мощное влияние на прогрессивную политическую кинодокументалистику опыт и традиции Дзиги Вертова, Э. Шуб и А. Медведкина. И когда ход современной истории заставил западное кино, вопреки его заверениям о внеположности «святого искусства» «грубой тенденции», обратиться лицом к политике (при этом, конечно, разные в классовом и идеологическом отношении отряды и группы западного кино сделали это с противоположными классовыми целями), оно не могло обойтись без осмысления — вольного или невольного — опыта насквозь политического кинематографа наших великих корифеев, да и всего опыта советского кино, которое никогда не исключает из сферы своего внимания политический аспект, какие бы конкретные темы оно ни воплощало. Если же иметь в виду политический фильм в более точном смысле, как произведение, в основе которого лежит развитие конкретного политического классового конфликта, а его персонажи являются профессиональными политиками, то «патент» тут принадлежит, несомненно, Ф. Эрмлеру — создателю «Великого гражданина».

Когда мы говорим о формах кинематографического «внутреннего монолога», получивших столь широкое распространение в западном кино в 60-е годы, мы имеем полное основание и тут вспомнить о нашем советском «патенте». Об экспериментах С. Эйзенштейна в области

*«Склероз совести»,
режиссер А. Медведкин*



«интеллектуального кино», которые и привели его к идее «внутреннего монолога», о его не осуществленном на экране замысле экранизации «Американской трагедии», где эта идея должна была получить экранное воплощение, об обосновании Эйзенштейном этой идеи в ряде теоретических работ. Вспомнить о снятом в 1929 году фильме Ф. Эрмлера «Обломок империи», где впервые в мировом кино был воплощен «внутренний монолог» — внутренняя речь человека, к которому возвращается утраченная память. Вспомнить о послевоенных сценариях А. Довженко и, прежде всего, — о «Зачарованной Десне», которая представляет собой выражение внутреннего мира художника, его пространный внутренний монолог, сотканный из воспоминаний о детстве и о войне, из причудливых ассоциаций, которые рождает разбуженное воспоминаниями сознание, из обретающих образную плоть желаний, сожалений, мыслей о прошлом и будущем. В высшей степени оригинальное воплощение различных форм внутреннего монолога оставил нам Довженко в «Повести пламенных лет» и «Поэме о море». И, наконец, нельзя не вспомнить об одном из самых пронзительных эпизодов калатозовских «Журавлей» — эпизоде предсмертных видений Бориса, потрясшем в 1958 году видавшее виды жюри и публику на фестивальном просмотре в Канне и вскоре после этого потрясшего зрителей многих стран мира.

Советское кино уже в 20-е годы утверждало себя как искусство, многообразное в стилевом отношении. В богатстве и многоцветии стилей — тоже один из признаков новаторской сущности искусства, его динамичности, неокостенелости, его многообразных связей с развивающейся действительностью. Ибо стиль — это ведь не только своеобразие формы, но и своеобразие взгляда на мир, своеобразие той сферы или грани действительности, на которой фокусируется внимание художника. Историки говорят об «эпическом» или «поэтическом» стиле нашего кинематографа 20-х годов как о ведущем, объединяя под его эгидой творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Козинцева и Трауберга в «СВД» и «Новом Вавилоне», Эрмлера в «Обломке империи», Шенгелая в «Элисо». И впрямь в творчестве этих художников есть очевидная общность: ориентация на изображение конфликтов большого социального напряжения, в которых принимают участие массы, применение монтажа не только как способа изложения событий, но и как способа выражения лирического, публицистического авторского коммента-

рия, создание экранных тропов, экспрессивность пластического выражения темы. Однако внутри этого «метастиля» с предельной ясностью обнаруживаются ярчайшим образом выраженные особенности индивидуального стиля каждого из этих художников. А ведь рядом с этими мастерами работали такие самобытные мастера, как Л. Кулешов, Я. Протазанов, А. Роом, Б. Барнет, М. Чиаурели, А. Бек-Назаров... Последующие десятилетия лишь приумножали это стилевое богатство, завещанное первооткрывателями нашего киноискусства. В стилевое многообразие нашего кино вносит неповторимо своеобразный вклад каждая из национальных социалистических кинематографий, обогащая стилевой диапазон красками своего темперамента и быта, ароматом своей национальной классики и фольклора. Это поразительное многоцветие советского кино выступает как качество поистине феноменальное, не известное ни одной другой кинематографии мира.

Новаторство нашего киноискусства — не заемное «новаторство» эпигонов. Оно вырастает на основе творческого развития опыта предшественников, обогащенного художественным познанием того нового, что приносит жизнь в своем неостановимом движении. «Социалистический реализм, — писал Пудовкин в уже цитированной выше статье, — не догма, не собрание рецептов для изготовления добротных произведений искусства. Это — путь развития, очень простой и ясный в своем направлении, и очень сложный в своем постоянно изменяющемся и расширяющемся содержании» [17].

Вот уже шесть десятилетий советское кино, имея ясное направление и высокую цель, идет по этому пути, отображая, говоря словами Л. И. Брежнева, революционную новизну и историческую молодость нашего великого общества. Идет вместе с партией, с народом.

Встречая свое шестидесятилетие, наше кино продолжает свой неустанный творческий поиск. Поиск нового содержания, выражающего процессы поступательного движения жизни. Поиск новых, формируемых этим движением характеров и конфликтов. Новых, способных воплотить эту новизну жизни средств экранного выражения и воздействия. Много сделано и делается. О нерешенных и не вполне решенных задачах вновь напоминает кинематографистам партия в четких и строгих строках Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Непосредственно адресованное нашим пропагандистам и агитаторам — работникам печати, радио и телевидения, Постановление позволяет яснее, глубже осознать и актуальные задачи, стоящие перед современным искусством и киноискусством, критически оценить негативные моменты в их сегодняшней практике. Сегодня главная задача искусства экрана связана с его активным участием в реализации программных целей партии в области формирования коммунистического сознания людей и состоит в том, чтобы художественной силой экранных образцов «вооружать советский народ, каждое новое поколение непобедимым оружием исторической правды, глубоким пониманием законов и перспектив общественного развития, опираясь на незыблемую основу марксистско-ленинского учения» [18].

Актуальна для практики нашего сегодняшнего кино и острая партийная критика недостатков и слабостей в постановке информационной, идейно-воспитательной работы, которая, как сказано в Постановлении, еще далеко не всегда отвечает возросшему образовательному и культурному уровню и запросам советских людей, недостаточно учитывает динамичность социально-экономических процессов и духовной жизни современного советского общества, не всегда в должной мере учитывает характер резко обострившейся идеологической борьбы на международной арене. Разве те же недостатки и слабости не имеют своих «соответствий» в практике нашего сегодняшнего кино? ЦК КПСС подчеркнул, что с задачами идейно-воспитательной работы несовместимы встречающиеся еще кое-где боязнь открыто ставить на обсуж-

---

[17] В. Пудовкин. Собр. соч., т. 3, стр. 214.

[18] «Коммунист», 1979, № 7, стр. 10.

«Чудак из 5-го «Б», режиссер И. Фрэз



дение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни. Такой подход, склонность к парадности не помогают делу, а лишь затрудняют решение наших общих задач. Уход от актуальных, острых, трудных проблем общественной жизни не в традициях советского кино. Время, когда подобные тенденции заявляли о себе достаточно настойчиво, осталось далеко позади. Однако нет-нет, да и напомнит о себе в том или ином сегодняшнем фильме стремление, как будто бы и вполне невинное, приукрасить жизнь, старательно сгладив ее реальные противоречия. «Там, где не в чести критика и самокритика, где недостает гласности в общественных делах, — вновь напоминает нам партия в строках Постановления, — наносится прямой ущерб активности масс. А ведь именно в активности масс — важный источник силы социалистического общественного строя» [19]. Фильмы, обходящие «острые углы» насущных общественных проблем, опасающиеся осудить то, что тормозит наше движение к цели, — а они еще, к сожалению, появляются на экране, — наносят прямой ущерб гражданской активности зрителей. В Постановлении резко осуждаются встречающиеся в агитационно-пропагандистской практике формализм, склонность к словесной трескотне, всякого рода пропагандистским штампам, когда «теоретические обобщения, серьезный, вдумчивый анализ, обогащающий читателя, слушателя, порой подменяются напыщенностью, внешним наукообразием языка, а убедительность аргументов и доверительность тона в разговоре с аудиторией — назидательностью и громкой фразой» [20]. А на экране? Не встречаем ли мы подчас фильмы, в которых художественное обобщение, способное обогатить зрителей, подменяется поверхностной назидательностью?

Глубоко научные, тщательно выверенные и аргументированные идеи Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» дают развитию нашего кино верные ориентиры. Киноискусство призвано к углублению правдивого образного исследования практики коммунистического строительства в его достижениях и противоречиях, к повышению своей идеологической оснащенности, своей активной, наступательной роли в борьбе с тем, что стоит на пути общественного прогресса. Советское кино с честью выполнит ответственные задачи, продиктованные современностью. Гарантией тому — шестидесятилетний путь нашего кино, путь народного и партийного искусства.

---

[19] «Коммунист», 1979, № 7, стр. 12.

[20] Там же, стр. 13.

Быть достойными народного признания

Григорий Александров

Кино — это осуществление сказки о волшебном зеркале, о котором испокон веков мечтали люди. Сказочное зеркало обладало свойством показывать, что было в прошлом, что происходит в разных частях света сегодня, а иногда и то, что будет в будущем. Кинематограф стал столь неотъемлемой частью нашей жизни, что уже никто не видит ничего удивительного в том, что киномеханик вынимает из железной коробки ролик киноленты, заряжает его в проекционную машину, включает электрический ток и на экране свершается то самое чудо, что происходит в древней сказке о волшебном зеркале.

Сложный путь становления прошло киноискусство в нашей стране. До Великого Октября кинодело в России было коммерческим предприятием. И киноафиши тех лет были впечатляющими: «Что делает прислуга, когда хозяев дома нет» или «Козы, козочки, козлы», «Любовь — это сон упоительный». Конечно, были и отдельные попытки делать исторические фильмы, экранизировать классику, но их было так мало, что они не имели решительно никакого перевеса. Да это и не странно. Ведь кино считалось не искусством, а лишь развлечением, даже балаганом. В официальной прессе того времени так и существовали раздельно отдел искусств и «окошечко» кино.

Лишь Великая Октябрьская социалистическая революция открыла широкую дорогу для становления и развития кино как искусства. Значение кино и его задач определил В. И. Ленин, когда в августе 1919 года подписал Декрет о национализации частных кинопредприятий и создании государственного кино. Тогда же он сказал в беседе с А. В. Луначарским: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино». И началось создание н о в о г о, не коммерческого кинематографа, а кинематографа художественного, активно участвующего в создании социалистического общества, в воспитании н о в о г о человека, н о в о г о общества.

Советское кино внесло неоценимый вклад как в культурную, так и в политическую жизнь нашего социалистического отечества. Лучшие советские кинокартины показывают образцы новых отношений между людьми, свидетельствуют о реальных братских связях между народами нашего многонационального государства, участвуют в борьбе за мир между народами.

Кино — мощный воспитательный рычаг, двигатель, великий борец, постоянно добивающийся понимания в нас того, что «хорошо» и что «плохо». Зритель верит в то, что видит на экране, и потому всегда требует от нас правды, утверждения достоинств и отрицания недостатков. Действительно, дети и взрослые внимательно следят на экране даже за самыми «мелкими деталями», ведь экран для них — источник многообразных знаний.

Советское кино внесло большой вклад и в нашу музыкальную культуру. Много замечательных песен, впервые прозвучавших в кинофильмах, стали поистине народными. Все лучшие наши композиторы участвовали в создании музыки для нашего кинематографа. Эта музыка является теперь классикой советской музыкальной культуры.

Мне особенно приятно это отметить. За 55 лет моей работы в кинематографе важного и значительного было немало, но, пожалуй, самым важным было то, что мне удалось найти новое направление в кино — жанр музыкальной комедии, жанр, ранее в советском кино вообще не существовавший. Всемирный успех первой моей кинокомедии «Веселые ребята» открыл большие возможности для создания целого ряда музыкальных комедий.

Истинный критерий нашего творчества — это степень активного положительного влияния на жизнь — политического, нравственного, эстетического воздействия на миллионы трудящихся.

Советское киноискусство всегда стремилось и стремится к тому, чтобы самыми тесными нитями быть связанным с народом, с жизнью страны.

Как показывает история, всякое искусство развивается неравномерно, знает периоды подъема и периоды спада. За 60 лет существования наш кинематограф прошел в своем развитии разные этапы. Мы гордились своими мировыми достижениями, порой испытывали горечь неудач. Это не значит, однако, что мы плыли по воле волн. Движение нашего искусства глубоко осмыслено, подчинено определенным целям и задачам. Перед нами документы партии, вооружающие творческих работников вдохновляющей программой развития киноискусства, призывающие усилить идейную целеустремленность, классовый подход к явлениям общественной жизни, не допускать поверхностного отношения и неверного истолкования событий и фактов, быть непримиримыми ко всему, что мешает плодотворно идти вперед.

Герой нашего времени — это созидатель нового мира. И мы должны всегда помнить об этом, приступая к работе над фильмом. Ведь нашего зрителя волнует все, что связано с этим героем. Мы справедливо сетуем на то, что в том потоке кинопродукции, что идет сейчас к зрителю, не так много картин, по-настоящему привлекающих к себе умы и сердца. Но когда фильм поднимает глубинные проблемы жизни современников, он никогда не оставляет людей равнодушными! Мы ведь хорошо знаем такие кинопроизведения, которые являлись с о б ы т и е м в жизни каждого советского человека, знаем случаи, когда в кино шли со знамена-

ми и с оркестром, когда за билетами на фильм по полгода стояли очереди у кинотеатров.

Думаю, что отдельные наши кинонеудачи объясняются в первую очередь неумением выбирать масштабную задачу. Мы бываем слишком злободневны, не видим крупную цель и забываем, что на создание сценария, подготовку к съемке картины порой уходит около двух лет. Поэтому к моменту выхода задача фильма бывает уже решена обществом и зритель, начиная смотреть «актуальную» картину, уже хорошо знает, чем она кончится, и теряет всякий интерес к ней. А между тем программирование нашей тематики — вещь вполне реальная: задачи общества определяются не на одну пятилетку, а на много лет вперед. И настоящий художник должен видеть не только сегодняшние проблемы, но знать актуальные требования завтрашнего дня.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии Л. И. Брежнев удивительно точно сказал: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания». Мне кажется, что эти слова — компас для всех творческих работников, в том числе и для кинематографистов.

За 60 лет наш кинозритель изменился необычайно, расширились его интересы, повысилась общая культура. Необходимо тщательно исследовать интересы этого н о в о г о зрителя и иметь в виду, что его культурный уровень, его требовательный счет к нам непрерывно растут.

В течение года более 4 миллиардов зрителей посещают наши кинотеатры. Перед современным волшебным зеркалом — киноэкраном — человек проводит заметную часть своего времени. Мы, кинематографисты, бесспорно участвуем в формировании его духовного мира. Это наш постоянный, огромной важности социальный заказ.

Сергей Герасимов

Я боюсь в обсуждении вопроса о вкладе киноискусства в другие виды искусств впасть в цеховой патриотизм и начать перечислять общественные достоинства кино, которых у него безусловно немало. Поэтому скажу сразу: литература и музыка — вот основа всех искусств. Но для восприятия и того и другого в серьезнейших их проявлениях необходим определенный интеллектуальный уровень, доступный, к сожалению, сегодня далеко не всем. Кинематограф же, не удержусь все-таки от похвалы ему,— искусство массовое. Искусство (есть такое «ученое» определение) аудиовизуальное, что на нормальном русском языке значит звукозрительное. А современная публика пока еще придерживается старой пословицы «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Тем более что кино предоставляет и ту и другую возможность. И даже тот факт, что кинофильм — лишь двухмерное изображение на экране, не мешает зрителю очень полно и детально воспринимать через него жизнь. Поэтому требования публики к кинематографу с каждым днем возрастают: если уж вы, товарищи кинодеятели, претендуете на полную жизненную правду, так будьте правдивыми до конца. Это не значит, что кинофильм должен быть копией жизни, но давать адекватное выражение ее сути безусловно необходимо. Тем более что влияние и массовость кино сейчас во много раз усилены телевидением. Именно «усилены». Нельзя говорить ни о каком соперничестве между теле- и киноэкраном, которые, кстати, отражают реальность на основе сходных принципов. «Поход» в кинотеатр сейчас стал больше уделом молодежи, которая способна ради нового фильма поехать на другой конец города или хотя бы дойти до противоположного конца улицы. Пожилому же человеку удобнее и приятнее посидеть дома перед телевизором и иметь в своем распоряжении целых четыре программы. Так что, видите сами, в целом разделение сфер влияния между кинематографом и телевидением уже произошло. Как произошло оно и между другими видами искусства. Объем этих сфер безусловно изменяется, но ни одна муза не может затеряться в истории, не оказав большого влияния на деятельность своих «коллег».

Если же говорить о взаимопроникновении тематики, то безусловно советская «октябрьская» тема не раз находила свое отражение в кинематографе общемировом. В свою очередь, и мы многое почерпнули у Чаплина, Уайлера, Форда, у итальянских неореалистов.

Мы говорим «американские горки», американцы говорят «русские горки». Также и с кинематографом. Мы говорили «американский монтаж», а оказалось, что это монтаж русский, применявшийся еще корифеями нашего кино. Мы говорим «итальянский неореализм», а сами же итальянцы признают огромное влияние наших старых картин, которые вспоминают, кстати, с какой-то даже ностальгической теплотой.

Кинематограф, меняясь вместе с реальной жизнью, должен всегда оставаться актуальным именно потому, что создается руками современников. И здесь чрезвычайно важна традиция. Благодаря ВГИКу у нас есть постоянный источник омоложения кинематографа. Я преподаю во ВГИКе, и постоянное ощущение смены рядом, не только мне — всем, кто участвует в общем деле подготовки новых кадров, очень помогает жить, работать, думать. Безусловно, в этой связи может возникнуть правомерный вопрос — откуда же берутся плохие фильмы? Я считаю, основная причина этому то, что некоторые авторы и режиссеры снижают уровень требовательности к себе. И это причина субъективная. Объективных же причин для появления плохих картин, я думаю, нет. Никто не поощряет бесталанных фильмов — они рождаются по вине самих авторов. Кстати говоря, именно благодаря творческой смене поколений таких нетребовательных авторов с каждым годом становится меньше. Будем надеяться, что они исчезнут совсем.

ВЕЛИКИ И РАЗНООБРАЗНЫ ТРЕБОВАНИЯ НАРОДА К ИСКУССТВУ ЭКРАНА. МИЛЛИОНЫ ЗРИТЕЛЕЙ ЖДУТ ОТ ВАС НОВЫХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ ВСЕХ ЖАНРОВ И ВИДОВ, ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ПО СОДЕРЖАНИЮ И ИНТЕРЕСНЫХ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ, ПРОИЗВЕДЕНИЙ, КОТОРЫЕ БУДЯТ МЫСЛЬ, ПОМОГАЮТ ГЛУБЖЕ ОСОЗНАТЬ СМЫСЛ ЭПОХИ, В КОТОРУЮ МЫ ЖИВЕМ, ПРАВДИВО ПОКАЗЫВАЮТ ЖИВЫЕ ОБРАЗЫ НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ, УКРЕПЛЯЮТ В ЧЕЛОВЕКЕ БЛАГОРОДНЫЕ НРАВСТВЕННЫЕ НАЧАЛА, КОТОРЫЕ НЕОБХОДИМЫ СТРОИТЕЛЯМ КОММУНИЗМА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Н. Сизов,
генеральный директор
киностудии «Мосфильм»

Глубже осознавать смысл эпохи

На нашей «кинематографической улице» — большой праздник. Советскому искусству экрана — шестьдесят лет. Не мало, если вспомнить, что кино как таковому всего восемь десятилетий. Выходит, на протяжении трех четвертей своей истории самый молодой вид мировой художественной культуры живет и развивается под мощным влиянием киноискусства нового типа, киноискусства социалистического реализма. Искусства, чье движение неотрывно от истории Страны Советов, от свершений ее народа, от борьбы Коммунистической партии, которая с первых дней революции не выпускала кинематограф из круга своих первостепенных забот.

Развиваясь как искусство партийное и народное, наш экран высоко несет знамя идей Октября, образуя лучшими своими произведениями художественную летопись первого в мире социалистического общества, воссоздавая главнейшие события нелегкой и драматической борьбы народа за построение социализма и коммунизма, за отстаивание завоеваний Советской власти, формируя грандиозную галерею характеров, сливающихся в многогранный, сложный, динамичный и прекрасный экранный образ Человека Нового мира.

Конечно же, юбилей для нас, советских кинематографистов — как это проистекает из наших незыблемых традиций, — есть время отчета перед тем, на кого мы работаем, — перед многомиллионным зрителем, отчета в том, как кино, важнейшее из искусств, выполняет свою благородную миссию учителя жизни, воспитателя масс в духе ленинских идей.

Позволю себе сказать, что голос «Мосфильма» не может не прозвучать в этом коллективном отчете с особой силой — и потому, что наша студия старейшая и наиболее крупная среди своих сестер-студий, и потому, что в «послужном списке» «Мосфильма» десятки лент, вошедших в золотой фонд советского и мирового кино, и потому, что в его коллективе работают мастера всех кинопоколений, чьи имена широко известны и коллегам и зрителям в СССР и за рубежом. Отсюда — наша, мосфильмовцев, высокая ответственность.

Пять лет назад в жизни студии произошло памятное вдохновляющее событие. Ко дню своего полувекового юбилея наш коллектив получил теплое приветствие Леонида Ильича Брежнева. В документе этом были не только сердечные и искренние слова поздравления. Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС содержало в себе краткий, но исключительно емкий анализ сделанного студией, глубокие и с поразительной точностью сформулированные мысли о самых важных, кардинальных задачах советского экрана.

Перечитываешь в эти предпраздничные дни приветствие руководителя нашей партии и государства и с новой остротой ощущаешь, сколь оно было своевременно, как много дало любому

«Пылающий континент», режиссер Р. Кармен



из нас, какое влияние оказало на всю нашу творческую жизнь!..

Прежде всего Леонид Ильич Брежнев четко определил место, которое «Мосфильм» занимает в советском кино, да и в нашей художественной культуре в целом. С гордостью восприняли мы слова: «Крупнейшей киностудией страны за полвека создано немало выдающихся произведений киноискусства. Эти произведения завоевали всенародное признание. Они стали неотъемлемой частью духовной жизни нашего общества, оказали влияние на развитие мирового прогрессивного кино».

Да, здесь, в павильонах нашей родной студии, закладывали традиции советского кино Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Михаил Ромм, Иван Пырьев, Михаил Калатозов, Эдуард Тиссэ, Борис Волчек, Сергей Урусевский и другие. Здесь родились первые ленты нашей киноклассики — «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Последняя ночь», «Мы из Кронштадта», «Аэроград»... Отсюда вышли в мир знаменитые фильмы, положившие начало экранной Ленининане, — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Рассказы о Ленине»... Эпохальные события истории России предстали зрителю в «Александре Невском», «Суворове», «Кутузове», «Иване Грозном» и других выдающихся картинах.

За последние десятилетия искусство «Мосфильма» достигло новых высот, студия пополнила золотой фонд мирового кинематографа целой плеядой фильмов, украшенных эмблемой «Мосфильма». Среди них — ленты о революции и гражданской войне, о Ленине, о партии — «Сорок первый», «Оптимистическая трагедия», «Коммунист», «Шестое июля»; о Великой Отечественной — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека»; связанные с историей нашей Родины — «Андрей Рублев», (при всех спорных особенностях этой картины), «Война и мир»; фильмы, исследующие характер героев нашего времени, — «9 дней одного года», «Председатель», «Твой современник», «Тишина»; яркие комедии — «Берегись автомобиля», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Бриллиантовая рука»...

Напомнив об ответственности перед обществом, лежащей на кинематографистах, к какому бы цеху фильмопроизводства они ни принадлежали, товарищ Л. И. Брежнев назвал главнейшие, решающие качества, коими должны обладать произведения, достойные времени. Он

призвал нас создавать фильмы, «которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи». Эти глубокие, поистине афористические слова как бы острым лучом высветили взрыхляемое нами поле, заставили под новым углом зрения осмыслить наше творчество, глубже, по-партийному оценить наши планы, темы, конкретные сценарии и будущие фильмы.

Что значит — будить мысль? Это значит, что обществу нужны кинопроизведения, которые представляют собою не просто иллюстрации, пусть очень точные, пусть даже к самым верным лозунгам, указаниям, постановлениям и инициативам; не просто информацию с готовой оценкой по некоему эталону: «вот это — хорошо», «вот это — плохо», «а вот это — замечательно». Нет, долг истинного художника и творческого коллектива создавать фильмы, учащие людей самостоятельно мыслить, аналитически, партийно оценивать факты, явления, противоречия бытия; фильмы, толкающие человека к размышлению, дающие пищу его уму, побуждающие его собственным умом диалектически последовательно прийти к важным и справедливым выводам и заключениям, и, как итог, — выработать свою активную жизненную позицию. Только человек высокого интеллекта, развитой привычки мыслить, аргументированно отстаивать свои партийные убеждения и утверждать их делом, понимающий суть общественных, нравственных, психологических процессов, определяющих самую суть каждого времени, может быть полноценным строителем и гражданином коммунистического общества. Таким и должно помочь стать каждому зрителю наше кино!

И раньше всего экрану следует будить мысль, связанную с наиболее актуальными, волнующими общество развитого социализма проблемами, причем обязательно во всем их широчайшем спектре. Именно об этом говорит приветствие товарища Л. И. Брежнева, где в непосредственной связи с принципом «будить мысль» выдвинут другой, — указывающий на цель всего нашего искусства — помогать «глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем».

•

Естественно, что краеугольным камнем творческой работы мосфильмовцев стало глубокое осмысление сложных, подчас противоречивых явлений современности, с научной точностью проанализированных и оцененных в решениях XXV съезда КПСС, в последующих теоретических документах партии, в указаниях Пленумов ЦК КПСС, в мудрых и человечных книгах «Малая земля», «Возрождение», «Целина». Призыв Л. И. Брежнева к художественному освоению современной темы мы стремились понять во всей его глубине. Для режиссеров, операторов, сценаристов, художников, актеров студии задача отнюдь не сводится к простому воспроизведению тех или иных фактов и коллизий действительности, выявлению внешних черт реальности. Мосфильмовцы стремились и стремятся брать жизнь в самом широком аспекте, во всей ее многослойности, разнообразии, не в статике, а в поступательном динамизме, в свете глубокого диалектического анализа. Не одного лишь злободневного отклика на «текущий момент» ждет от художественного кино аудитория, а смелого исследования, способности обнаружить в процессах жизни существеннейшее, глубинное, определяющее. Художнику не обойтись без умения заглянуть «за горизонт», попытаться самому представить и людям показать перспективу стремительно меняющейся действительности, уяснить связь сегодняшних фактов с общим направлением нашего движения к коммунизму. Кинематографу, так думают творческие работники студии, следует ориентировать общество на решение не только текущих вопросов, но — призывать зрителей смотреть вперед, вдаль, с тем чтобы они представляли себе и завтрашние, ныне лишь зарождающиеся задачи и проблемы, перспективу нашего развития. Только при таком условии возникают и укрепляются прямые и обратные связи экрана и зрительного зала, высекается жаркая искра ответных чувств, возникает бесценное чудо — соразмышление художника и зрителя над важными жизненными проблемами, над самим смыслом нашей великой эпохи.

Именно к этому на протяжении всей своей истории стремилось советское кино, чутко улав-

«Ирония судьбы, или «С легким паром!», режиссер Э. Рязанов



ливая потребности общества, ища наиболее типические выражения основных тенденций современности. Вот почему так волновали в свое время аудиторию лучшие ленты «Мосфильма», такие, как «9 дней одного года», «Председатель», «Укрощение огня», «Битва в пути», «Выбор цели».

Вот почему нашли отклик у зрителей и самые приметные фильмы, созданные на нашей студии в последние годы. Прежде всего в этой связи следует сказать о фильмах, посвященных так называемой производственной теме. Эта тема, тема труда в сфере материального производства, искони привлекала художников советского экрана. Правда, она не всегда находила удачные, интересные творческие решения, были здесь явные промахи и просчеты — и в понимании проблем, и художественного порядка. Однако в самые последние годы, вернувшись к «производственной» проблематике с иных художественных позиций, советское искусство, в частности кино, достигло в воплощении ее качественно иного уровня. Художники выказывают углубленный интерес к социальным, психологическим, управленческим процессам, свойственным эпохе научно-технической революции в обществе развитого социализма, обращаясь не к трафаретным — как часто бывало прежде — или надуманным, устаревшим конфликтам, а к острым, исполненным реального смысла столкновениям, которые в равной мере отражают и общественные противоречия, и нравственные коллизии личности, ее рост и совершенствование в процессе общественно значимого труда. Тенденция эта глубоко закономерна, ибо отражает возросшую социальную активность советских людей, когда каждый чувствует себя ответственным за все, что происходит в стране, в коллективе, на личном рабочем месте, за выполнение исторических предначертаний XXV съезда КПСС. По пути освоения такого жизненного материала шли картины Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» и «Собственное мнение», телефильм Л. Марягина «Мое дело»; в них поднимались актуальные вопросы жизни большого заводского коллектива — в социальном и моральном плане. Вопросы, связанные с совершенствованием системы планирования и организации на современном производстве, с подлинно коммунистическим отношением к труду. К этому же ряду можно отнести и ленты К. Худякова «Иванцов, Петров, Сидоров...», которая привела на экран образы людей трех поколений, в том числе — молодого ученого, рожденного эпохой научно-технической революции; А. Манасаровой «Утренний обход», в центре которой интересный, нешаблонный образ молодого врача.

И все-таки приходится с чувством горечи признать, что в художественном воплощении этой важнейшей из тем современности — темы труда — «Мосфильму» не всегда удается занимать достойные студии авангардные позиции. Наш гражданский художнический долг — с настойчивостью, всесторонне изучая материал жизни, двигаться в глубь производственной проблематики, быть и на этом плацдарме на уровне времени.

Советские киномастера, ставя перед собой задачи крупного масштаба, старались, выдвигая насущные проблемы века, показать могучую его поступь, неустанное движение, в котором наглядно отразился бы социальный и экономический прогресс нашего общества, духовный рост советских людей.

Кинороман А. Михалкова-Кончаловского «Сибириада» задумывался именно в таких идейно-творческих параметрах. Он прослеживает историю двух сибирских крестьянских семей на протяжении более чем полувека. Действие фильма начинается в девятисотые годы и завершается в наши дни. Яркое, как нам, мосфильмовцам, представляется, воплощение нашли на экране важные этапы истории нашей страны. Выход на экран «Сибириады» знаменует не только возрождение, но и развитие в современном киноискусстве традиций эпического изображения сильных характеров, художественного обобщения жизни народа, ее поступательного революционного развития.

С эпическим размахом воплощена и героическая история освоения целины в фильме А. Сахарова «Вкус хлеба», сделанном совместно с «Казахфильмом». Раскрывая динамизм исторических событий, претворяя дух новаторства, молодости, поиска, всю сложность стоявших перед страной задач, создатели картины сумели впечатляюще раскрыть трудовой подвиг первопроходцев, подчеркнуть единство интернациональных усилий разных наций и народностей Союза Советов в решении задач, выдвинутых партией. «Вкус хлеба» — едва ли не первый наш взнос в счет погашения накопившегося за долгие годы долга студии, где после «Председателя» и «Человека на своем месте» много времени не появлялось крупных картин о деревне. Тема социально-экономических, психологических, бытовых изменений в нашей деревне — одна из важнейших задач «Мосфильма». Мы приложим все усилия, чтобы эти задачи решить. Думаем, что этому послужат и ленты «Позови меня в даль светлую» Г. Лаврова и В. Любшина, «Приезжая» В. Лонского, «Близкая даль» В. Кольцова, за которыми последуют новые и новые картины, посвященные жизни современного села.

В своем приветствии «Мосфильму» Л. И. Брежнев призвал нас создавать фильмы, укрепляющие «в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма». Этот призыв был развит в его докладе на XXV съезде КПСС, когда тема морали, нравственных исканий была выделена как одна из важнейших. В условиях зрелого социализма, нашего общества нравственные проблемы неотделимы от социальных. Более того, задача воспитания коммунистической нравственности предстает перед нами и как с р е д с т в о, и как ц е л ь. В качестве средства нравственное воспитание приучает людей сознательно относиться к своим обязанностям в обществе и коллективе, а значит, играет существенную роль в экономике и жизни общества. А, с другой стороны, формирование нравственного чувства, нравственного стержня — едва ли не центральный аспект в созидании Коммунистической Личности — главной цели всей нашей борьбы и работы.

И современный экран все чаще обращается к разработке проблем морали, исследуя те стороны человеческого поведения, отношений между людьми, нравственного самосовершенствования, которые особенно важны для воспитания молодого человека общества развитого социализма. Значительная часть фильмов нашей студии, построенных на современном материале, посвящена этическим проблемам. Разнообразны психологически сложные ситуации в этих картинах. Но какой бы стороны жизни они ни касались, авторы их всегда стремились пробудить чувства добрые, лучшие свойства человеческой натуры, затронуть самые тонкие струны души. Возвысить человека духовно, очистить его нравственно — именно эту цель преследовали


«А зори здесь тихие...», режиссер С. Ростоцкий

широко популярные ленты «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Калина красная» В. Шукшина, «Сто дней после детства» С. Соловьева, «Странная женщина» Ю. Райзмана, «Слово для защиты» В. Абдрашитова, «Розыгрыш» В. Меньшова, «Страх высоты» А. Сурина, «Опасные друзья» В. Шамшурина и другие фильмы, созданные за последнее время.

●

Художников экрана, как и всегда, притягивает тема Великой Отечественной войны, героического всенародного ратного подвига, мужества и стойкости советских людей, победы над нацизмом. С похвалой отозвался на XXV съезде КПСС об этом направлении в нашем кино Л. И. Брежнев. Еще раз вернулся он к вопросу о важности военной темы в своем приветствии участникам и гостям Рижского Всесоюзного кинофестиваля — в документе, который, как и все творческие рекомендации партии, творческий коллектив «Мосфильма» воспринял как непосредственно обращенный и к нему тоже. Мысль товарища Л. И. Брежнева о том, что в лучших кинофильмах впечатляюще раскрываются «идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны», потом с поразительной глубиной развитая и воплощенная в его незабываемой «Малой земле», вызвала на «Мосфильме» новый прилив энтузиазма и энергии в разработке военной темы.

В одних наших фильмах, сделанных в недавние годы, главные герои — сами исторические события и их творцы, другие сосредоточили основное внимание на художественно-психологическом исследовании внутреннего мира героев — советских людей, с оружием в руках отстаивавших свободу и независимость Родины. К первым относятся такие этапного значения произведения, как «Освобождение» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова. «Освобождение» впервые в кинематографе восстановило истинный ход событий во вторую половину войны, сделав это с эпическим размахом, раскрыв сущность великой народной войны, показав героизм армии, мощь Советского государства и морально-политическое единство масс.

Эпическая хроника «Солдаты свободы», рассказывающая о борьбе с фашизмом в Восточной Европе, не ограничилась простым воспроизведением исторической, событийной канвы. Фильм выстроен так, что приводит к убеждению в необоримости дела, за которое боролись и борются коммунисты; к мысли, что в интернациональной сплоченности — великая сила и

непобедимость коммунистического и рабочего движения.

Из фильмов о войне, принадлежащих ко второму типу, следует прежде всего назвать такие глубокие и высокочеловечные произведения, широко популярные в нашей стране, как «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, дилогию Е. Матвеева «Любовь земная» и «Судьба». Сюда же можно отнести картины И. Гостева «Фронт за линией фронта» и «Фронт без флангов», где впервые так широко показана массовость партизанской войны против фашизма.

В этом же ряду следует поставить созданный на основе повести В. Быкова «Сотников» фильм Л. Шепитько «Восхождение», где подвиг партизана, попавшего в гитлеровский застенок и одержавшего нравственную победу над изменником-палачом, вырастает в символ героизма, силы человеческого духа, победы чести над смертью.

Память о войне — о нас самих. Память о войне властно вторгается в сегодняшний день, по-новому освещая людей и их поступки, в лентах «Белорусский вокзал» (режиссер А. Смирнов), «Высокое звание» (режиссер Е. Карелов), «Зеркало» (режиссер А. Тарковский), «Помни имя свое» (рижиссер С. Колосов), «Подранки» (режиссер Н. Губенко), «От зари до зари» (режиссер Г. Егиазаров), «Родины солдат» (режиссер Ю. Чулюкин), «Торговка и поэт» (режиссер С. Самсонов). Фильмы эти несхожи ни по проблематике, ни по стилистике. Но есть общее, что роднит их, — память. Память, поддерживающая связь времен, будоражащая нашу совесть, не позволяющая опускаться ниже той высоты нравственной отметки, которой были помечены те годы.

Создание ярких, правдивых кинолент о Великой Отечественной войне сегодня особенно важно.

Известно, что на Западе все усиливается тенденция всячески искажать факты, связанные со второй мировой войной, умалить значение боевых действий на советско-германском фронте, роль нашей страны в победе сил демократии над фашизмом; упорно и настойчиво определенные силы пытаются превратить нацизм из категории политической в категорию психологическую и на этой основе обелить фашизм. В странах Запада в прокат вышел целый ряд картин, по сути снимающих саму проблему фашизма, прославляющих солдат вермахта.

Вот почему так важна сегодня киноправда о битве с гитлеризмом, которую невозможно было бы выиграть без решающего участия в победе советского народа, киноправда о страшной, античеловеческой сущности нацизма, его идеологии и политической практике. Произведения о Великой Отечественной войне, как отмечено в ряде партийных документов, — серьезнейшее завоевание всей социалистической культуры. И мы, мосфильмовцы, горды тем, что в этом завоевании есть и наш весомый вклад.

Позволю себе забежать вперед и заметить, что тему войны мы станем продолжать и впредь. Так, о героическом труде работников тыла расскажет двухсерийный фильм «Особо важное задание», над которым работает режиссер Е. Матвеев. Лентой «В тылу врага» И. Гостев продолжает свою кинодилогию «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта». Много у нас и других серьезных, интересных задумок.

●

Уделяя особо пристальное внимание произведениям, откликающимся на самые непосредственные проблемы современности, мы стараемся не обходить стороной темы, связанные с далекой и не очень далекой отечественной историей. Мы глубоко осознаем, что картины и такого плана, говоря словами Л. И. Брежнева, обращенными к участникам и гостям Рижского фестиваля, «обогащают социальное мышление народа, его историческую память».

Традиции историко-революционного фильма в советском кино продолжает картина А. Бобровского «Особых примет нет», созданная совместно с польскими кинематографистами. Ее действие происходит в канун 1905 года, начинаясь с дерзкого побега Ф. Дзержинского из сибирской ссылки и рассказывая о его успешной работе по созданию подпольных революционных групп в Царстве Польском.

Не так давно А. Салтыков завершил работу

«Белый пароход»,
режиссер Б. Шамшиев



над фильмом «Емельян Пугачев». Экран воскрешает события великой крестьянской войны конца XVIII века, показывая ее вождя как выразителя народных чаяний, вобравшего в себя многие прекрасные черты русского национального характера. Фильм раскрывает противоречивость крестьянского движения, неоднородность участвующих в нем сил, показывает причины его обреченности.

Еще один исторический фильм — «Звезда надежды» (режиссер Э. Кеосаян), над которым мосфильмовцы работали вместе с коллегами из «Арменфильма», — посвящен одному из сложнейших периодов в истории армянского народа — освободительной войне против турецких завоевателей в начале XVIII века, союзу с русским народом, помогавшим армянскому народу в его трудной борьбе.

●

Наш высокий долг — создавать такие фильмы, которые помогали бы советским людям ориентироваться в сложных перипетиях современной международной обстановки, борьбы народов за мир и свободу и одновременно становились бы действующим оружием в руках прогрессивных, революционных сил планеты. Подобные ленты, как говорил Леонид Ильич Брежнев, «действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали».

Весомый вклад в политический кинематограф внесли публицистические фильмы Р. Кармена «Пылающий континент» и «Сердце Корвалана».

Картина «Это сладкое слово — свобода» В. Жалакявичуса в захватывающей, увлекательной форме исследовала противоречивые проблемы освободительного движения нашей эпохи, особенно в странах «третьего мира», революционность подлинную и революционность мнимую, приносящую вред и льющую воду на мельницу правой реакции. О трагедии чилийского народа правдиво и взволнованно повествует лента молодых режиссеров С. Аларкона и А. Косарева «Ночь над Чили».

Для мастеров, работающих сегодня в политическом жанре, нет каких-либо жестких канонов в сфере формы. Так, А. Бобровский, обнажая в картине «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» скрытые пружины определенных политических и экономических акций влиятельных кругов стран Запада, раскрывая технологию, с помощью которой нагнетается напряженность в международной обстановке, избрал детективную структуру со свойственной ей стремительностью и остротой интриги. Картина же

М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли» вызвала немалый интерес у зрителя не только тем, что, изобретательно преобразуя великолепный литературный материал леоновского сценария, режиссер выносит на экран острые, неразрешимые противоречия современного буржуазного общества, ставит проблемы гуманизма и антигуманизма, ответственности людей за судьбы человечества, но и тем, что он решает свою ленту в редком для игрового кино жанре памфлета.

Многими своими аспектами своевремен новый фильм В. Жалакявичуса «Кентавры». Сжатость изображаемых событий во времени, драматичность действия, точность социальных характеристик позволили придать необычную напряженность этому рассказу о трагедии чилийского народа, ставшего жертвой контрреволюционного переворота военной хунты.

Особо стоит сказать о недавно завершенной работе Г. В. Александрова и возглавленной им группы над воссозданием старого эйзенштейновского замысла — художественно-публицистического фильма «Да здравствует Мексика!».

Наверное, сам С. Эйзенштейн смонтировал бы и озвучил свой фильм во многом по-другому, но нам кажется, что Г. Александрову удалось на высоком уровне искусства выразить главные черты эйзенштейновского замысла, создать картину, достойно представляющую этот замысел.

Фильм «Да здравствует Мексика!» — правдивая повесть о народе, обитающем на другом континенте, поведанная советскими художниками, стоящими на классовых коммунистических позициях.

Наш коллектив прилагал в последнее время немало усилий, с тем чтобы как можно больше разнообразить не только тематическую, но и жанровую палитру студии. Думается, что коечто нам на этом направлении удалось сделать. Так, «Мосфильм» достиг успехов на нелегкой стезе жанра, который пользуется особой любовью у всех слоев зрителя. Речь идет, конечно же, о комедии. Истинную радость аудитории принесли картины Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» и «Служебный роман». Они изящны, лиричны, в них атмосфера иронично-любовного отношения автора к героям. Казалось бы, бесхитростны фабулы в фильмах «Афоня» и «Мимино», сделанных Г. Данелия, однако это та простота, которая доступна лишь зрелому мастеру, умеющему увидеть и открыть зрителю в малом большое и серьезное. В героях Г. Данелия едва ли не каждый узнает черты хорошо знакомых людей, а узнав, разглядит в них то, что до этих лент не замечал, проходил мимо. И если в «Афоне» смех звучит сквозь горькие слезы, то в «Мимино» он добр и мягок. История летчика Валико Мизандари — это трогательная, истинно гуманная повесть о бесценности человеческого взаимопонимания, о любви к своей Родине, о дружбе людей, принадлежащих к разным народам страны, о безнадежной опустошенности тех, кто свою Отчизну покинул...

Нас радует, что в комедийное кино, притом именно на нашу студию, пришли такие видные и талантливые драматические писатели, как Алексей Арбузов, — по его сценарию сняли «Старомодную комедию» Т. Березанцева, Э. Савельева, и Александр Володин. В содружестве с последним сделали фильмы Г. Егиазаров «Портрет с дождем», Н. Михалков «Пять вечеров», снял свою новую картину «Осенний марафон» Г. Данелия, которая, как мы все на студии надеемся, найдет горячий отклик у зрителей.

Успешно работает в жанре комедии кинодраматург В. Мережко. Фильм, снятый по его сценарию Л. Марягиным «Вас ожидает гражданка Никанорова», отмечен уверенной режиссурой, отличным актерским дуэтом Н. Гундаревой и Б. Брондукова. Как хорошая комедия, она и смешна, и трогательна, и нравоучительна одновременно.

В последнее время на студии прикладываются определенные усилия к тому, чтобы создать больше музыкальных фильмов. Зритель жаждет таких фильмов. Это подтвердил поразительный зрительский интерес к картине «Женщина, которая поет» (режиссер А. Орлов), картине с очень талантливой певицей и актрисой Аллой Пугачевой, поющей хорошие песни, но созданной, к сожалению, на низком режиссерском уровне и не организованной драматургически.

«Бегство мистера Мак-Кинли», режиссер М. Швейцер



Настойчиво работает над комедийным и музыкальным жанром наше телевизионное объединение. С успехом демонстрировалась на голубом экране кинокомедия «По семейным обстоятельствам» А. Коренева. В музыкальном фильме «Обыкновенное чудо» театральный режиссер М. Захаров сумел найти очень точное сочетание между драматически-комедийным действием, выраженным в прекрасном актерском исполнении, между поэтически-сказочной атмосферой и ненавязчиво поданными музыкальными номерами.

Неплохую, с нашей точки зрения, музыкальную картину «31 июня» создал Л. Квинихидзе. Правда, некоторая режиссерская претенциозность, постановочные и музыкальные излишества затруднили восприятие главной мысли этой интересной пьесы Д. Пристли.

Ободряет, что в комедии пробуют силы — и небезуспешно — молодые режиссеры. Имею в виду А. Сурикову («Суета сует»), Ю. Горковенко («Пока безумствует мечта»).

Осваивается студией приключенческий и детективный жанры. Эти фильмы почти всегда собирают полные залы кинотеатров. Нам не следует забывать, что ленты этого жанра позволяют в увлекательной и захватывающей форме преподносить аудитории и весьма серьезные истины. Среди прошедших по экрану назову картины с приключенческой фабулой: «Победитель» А. Ладынина и Э. Ходжикяна, «В зоне особого внимания» А. Малюкова и «Трактир на Пятницкой», поставленный А. Файнциммером.

Были некоторые успехи в решении спортивной темы. Особо запомнилась зрителю лента «Спорт, спорт, спорт!» Э. Климова.

●

Нужно сказать, что у нас на студии вообще в чести творческий поиск, даже — творческий эксперимент. Предоставляя художникам простор в выявлении индивидуальности, различных почерков и стилей, мы никогда не забываем, что зритель ждет от нас картин не только значительных по содержанию, но и интересных, ярких по художественному воплощению.

Примечательно, на мой взгляд, как развивается на «Мосфильме» работа в сфере экранизации литературных произведений. Ибо русская и зарубежная классика таит в себе самые широкие возможности для подлинно творческих исканий. На страницах общей и специальной прессы то и дело возникают весьма бурные споры о том, что же такое экранизация, где границы истолкования классики, формулируются теоретические положения, выдвигаются по-

лярные точки зрения на принципы экранного переложения классических произведений литературы.

А практика — она предлагает свои толкования, свои пути (которые, как правило, приводят к новой вспышке дискуссий). И нужно признать, что успех нередко приходит не на пути буквального прочтения книги великого автора, не в буквалистском следовании оригиналу, а в самостоятельном творческом осмыслении его, в подлинно кинематографическом переводе текста прозы на язык экрана. Конечно же, при одном-единственном условии: ежели это для режиссера не оригинальность ради оригинальности, не игра в «специфику кино», а подлинно творческий, органичный для его художественной натуры акт.

И здесь прежде всего следует назвать «Степь» С. Бондарчука, в которой поразительно переданы поэзия, стилевое новаторство повести Чехова, ее мысли о будущем России, о стремлении человека к счастью. Интерес и признание критики, зрителей вызвал фильм Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Автор ленты далеко ушел от чеховского первоисточника, и все же «Механическое пианино» можно по праву тоже отнести к тем немногим экранизациям Чехова, где уловлен сам дух творчества писателя, передана характерность его взгляда на человека — взгляда иронического, всепонимающего и требовательного.

Совсем по-другому подошел к экранизации чеховской «Драмы на охоте» режиссер Э. Лотяну. Он использовал сюжетную канву повести для создания увлекательного зрелищного фильма со страстями, цыганами, с запутанной детективной историей.

Сложные задачи решал И. Таланкин в экранизации «Отца Сергия». Но и здесь мастерство режиссуры, великолепная игра С. Бондарчука, исполняющего главную роль, и А. Демидовой, блестящая работа оператора Г. Рерберга слились воедино и выразительно, точно передали основную художественную идею произведения — раскрыли нравственные коллизии рассказа Толстого в контексте всего его творчества.

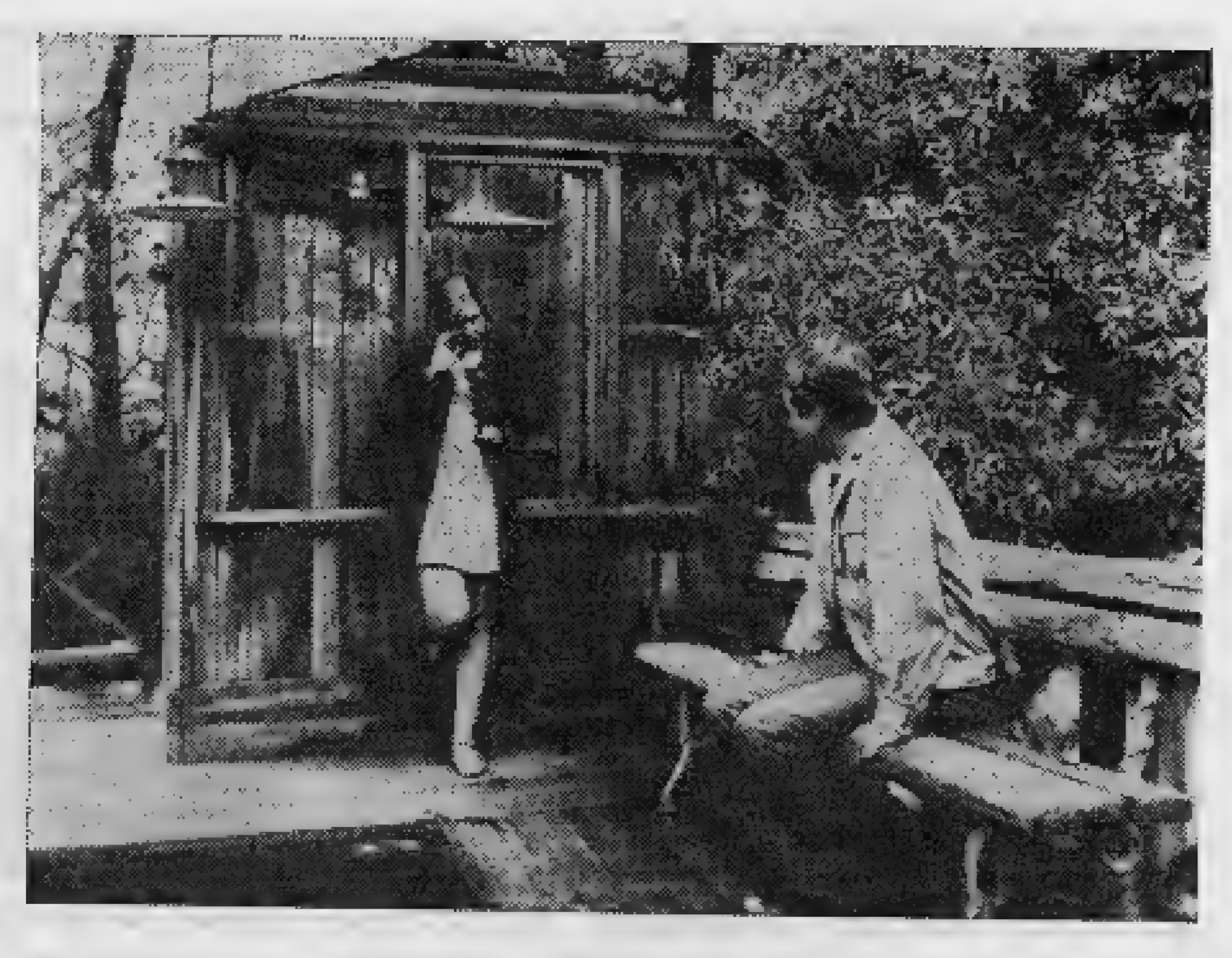
Несомненно, примечательна в плане творческого поиска и большая, яркая лента А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле» по Ш. де Костеру. Эта картина вызвала к себе горячий интерес у нас в стране и получила признание за ее рубежом.

А. Тарковский успешно выступил в жанре научной фантастики в фильме «Солярис». Достоинство этой работы режиссера состоит в его активном гуманизме, в высоте нравственной позиции, с которой постановщик включается в спор о человеке, идущем в мире. Он выступает против узко прагматического представления о человеке, распространенного на Западе, против «тотального нигилизма», скепсиса и безверия. Для него человек — сила жизнетворческая, получающая реализацию своих душевных возможностей только в напряженном нравственном поиске, в сознании своего единства с родиной, с ее прошлым, с ее традициями. Недавно Тарковский закончил свой новый фантастический фильм «Сталкер», который, надо думать, вызовет острую дискуссию, как это уже не раз бывало с его картинами.

Наша партия последовательно и настойчиво проводит на международной арене политику мирного сосуществования, взаимовыгодного сотрудничества государств с разным социальным и политическим строем. Один из важнейших аспектов этой политики — умножение и упрочение контактов в области культуры и искусства. Положение это, записанное в Хельсинкских соглашениях, находит все более широкое воплощение в культурной политике нашей страны.

«Мосфильм» первый среди киностудий страны начал развивать новые для нашей кинематографии традиции совместных постановок с кинофирмами других стран. Сейчас мы накопили уже немалый опыт (к сожалению, не всегда полноценный) творческих связей с зарубежными киноорганизациями и коллегами. Мы придаем этой стороне нашей деятельности огромное значение, сознавая, в какой мере отвечает она духу времени, желаниям советского и всех других народов. Так, за последние годы вместе с чехословацкими коллегами были

«Сто дней после детства», режиссер С. Соловьев



созданы ленты «Соколово» и «Соло для слона с оркестром», с югославскими — «Единственная дорога», с польскими — «Помни имя свое» и «Ярослав Домбровский», с болгарскими — «Юлия Вревская» и «С любовью пополам», с румынскими и французскими — мюзикл «Мама»; с японскими — «Мелодии белой ночи»; на «Мосфильме» поставил свой лучший фильм «Дерсу Узала» крупнейший японский кинорежиссер Акира Куросава.

Вместе с кинематографистами Финляндии сейчас начато совместное производство фильма «Ихалайнен идет за спичками» (режиссер Л. Гайдай) — по мотивам романа финского писателя М. Лассила. Осуществляются копродукции с Италией: фильмы «Жизнь прекрасна» (режиссер Г. Чухрай) — о борьбе португальских коммунистов против фашистской диктатуры Салазара, и «Подмастерье» (режиссер Д. Феррари) — в центре его итальянская художница, свидетельница революционных событий 1917 года в России. При участии швейцарских коллег и кинематографистов ГДР создается фильм «Тегеран» (режиссеры А. Алов и В. Наумов), где будет рассказано о героической работе советских разведчиков, сорвавших попытку гитлеровских диверсантов совершить покушение на «большую тройку», собравшуюся на историческую конференцию в иранской столице в 1943 году.

●

Для любого творческого коллектива постоянный приток свежей крови — новых, молодых художественных сил, содружество старших и молодых генераций — непременное условие его успешной созидательной деятельности. В наших павильонах, на съемочных площадках, в экспедициях, в монтажных трудятся, товарищески и творчески общаясь, и мастера, коим выпала завидная судьба создавать первые шедевры советского экрана, и те, что только начинают свой путь в искусстве. Прекрасная традиция «Мосфильма», его неписанный закон — бескорыстная забота творцов старшего поколения о тех, кто идет им на смену. Множество режиссеров студии по праву и с гордостью называют себя учениками М. Ромма, И. Пырьева, Л. Арнштама, И. Савченко, М. Калатозова, Г. Рошаля, С. Юткевича, Ю. Райзмана, Е. Дзигана, А. Столпера и других маститых художников экрана.

Стимулом гигантской силы для нового подъема в нашей деятельности по взращиванию новой поросли кинематографистов-мосфильмовцев послужило Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Во главу

угла здесь мы ставим не только выработку профессионализма, но прежде всего воспитание необходимых современному советскому художнику гражданственных, личностных качеств. Ни в какой сфере киноискусства невозможно добиться подлинного успеха без творческого, поискового отношения к жизни и к искусству. Для того чтобы будить мысль зрителя, помогать ему глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, художник сам обязан обладать пытливым, исследовательским умом, быть человеком беспокойным, наблюдательным, искренне заинтересованным в том, чтобы результаты его творчества обладали большой социальной и нравственной значимостью, без которой, по сути, невозможно представить себе истинно современное явление советского искусства.

Вот почему нас особенно радует, что работы некоторых молодых режиссеров тематически обогатили репертуар студии, обнаружив чуткое восприятие ими явлений современной жизни, индивидуальный творческий почерк молодого художника, умение использовать широкий диапазон современного киноязыка. Имею в виду, например, картины, созданные С. Соловьевым, Н. Михалковым, Н. Губенко, Р. Нахапетовым, В. Шамшуриным, В. Меньшовым и другими режиссерами.

За последние годы на студии дебютировали 22 молодых режиссера, а 20 выпускников ВГИКа сделали у нас свои дипломные режиссерские работы. Состоялся дебют и многих работников других кинопрофессий.

В соответствии с Постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» на «Мосфильме» создано Экспериментальное молодежное творческое объединение. Здесь пробуют свои силы начинающие режиссеры, операторы, сценаристы, художники не только из Москвы, но и из союзных республик. Мы стараемся создать в объединении все условия для того, чтобы молодые творческие работники смогли проявить здесь свой талант во всей полноте и многогранности, сознавая свою ответственность перед советским искусством, свой долг перед зрителем.

Первый год работы объединения дал результаты, заслуживающие внимательного анализа. Дебютировали 17 режиссеров, несколько сценаристов, актеров, операторов, художников. Есть среди них люди очень интересные, обещающие.

Однако уже сейчас вызывает некоторое беспокойство выбор материала для первых шагов в кино. Необходимо точнее нацеливать дебютантов на ту проблематику, которая по-настоящему волнует современников, способна своей важностью вызывать широкий общественный интерес.

●

Ныне, в канун шестидесятилетия советского кино, коллектив нашей студии напряженно трудится над созданием фильмов, отражающих жизнь советского общества во всем его многообразии, его историю и нынешний день, день развитого социализма. Назову некоторые из будущих картин, над которыми сейчас идет работа на «Мосфильме».

Действие ленты «Коней на переправе не меняют» Г. Егиазарова происходит на КамАЗе. Она покажет, как в современных условиях, в период НТР формируется новая социально активная личность. Социально-экономическим и психологическим проблемам сегодняшнего села посвящены фильмы «Здесь, на моей земле» В. Досталя и А. Чемодурова, «Крутое поле» Л. Саакова, «Земля — любовь наша» В. Монахова. Д. Храбровицкий завершает работу над большим, значительным по замыслу фильмом «Поэма о крыльях». Его тема — создание советского авиастроения, главный герой — генеральный конструктор А. Н. Туполев. Лента А. Митты «Запас прочности» поведает о буднях гражданской авиации, «Взлет» С. Кулиша воссоздает несколько лет из жизни К. Э. Циолковского, а фильм «Отец и сын» режиссеров В. Краснопольского и В. Ускова расскажет зрителям о становлении Советской власти в Сибири.

Москве, ее прошлому и настоящему посвящены картины «Москва слезам не верит» В. Меньшова и «Верой и правдой» А. Смирнова. Острые нравственные проблемы стремится исследовать в своем фильме «Тема» Г. Панфилов. Только что завершил работу над телефиль-

«Премия», режиссер С. Микаэлян



мом «Стакан воды» по мотивам пьесы Э. Скриба Ю. Карасик, а Н. Михалков сейчас заканчивает съемки фильма «Илья Ильич» («Обломов»).

В ближайших планах студии киноленты «Пушкин» М. Хуциева, «Красные колокола» («Джон Рид») С. Бондарчука, «Хлеб — мир — свобода» Ю. Карасика — о Февральской революции, «14 дней в Китае» В. Ордынского — об освободительной миссии нашей армии, «Факты минувшего дня» В. Басова — о сегодняшних проблемах НТР. Начата работа над фильмом о молодых строителях БАМа — «Дни за кормой планеты» (режиссер Е. Ходжикян).

Режиссеры В. Краснопольский и В. Усков намерены продолжать свое плодотворное творческое содружество с писателем А. Ивановым, удачно начатое 13 сериями телефильма «Вечный зов».

Как видите, множество тем, разнообразие жанров и творческих индивидуальностей!..

Однако, при всем этом, мы обязаны помнить, что главным звеном, центральной фигурой любого кинопроизведения был и остается его г е р о й.

Художественный успех фильмов «Сибириада» и «Вкус хлеба» в значительной степени объясняется тем, что в центре их образы современных героев. Особенно это касается директора совхоза Сечкина в исполнении актера С. Шакурова. Внешняя неприметность, веселый нрав, постоянная готовность к решительным действиям во имя общего дела роднит его с Алексеем Устюжаниным (артист Н. Михалков) из «Сибириады». Но Сечкин еще более народен, он показывает свою твердость и героизм не только в борьбе со стихией, но и в столкновении с людьми и мнениями, и своей стойкостью, глубокой убежденностью неизменно увлекает зрителей.

Поиски героя продолжаются. И сегодня можно без преувеличения сказать, что каждого художника, работающего на «Мосфильме», неотступно занимает вопрос о том, каким должен быть киногерой — герой нашего времени? Какие черты необходимо в нем выделить и поддержать?

Глубокий принципиальный ответ на этот вопрос содержится в партийных документах последнего времени, в раздумьях Леонида Ильича Брежнева о том, какими свойствами следует обладать передовому человеку, а следовательно, и киногерою, с которого, хотел бы делать жизнь наш современник, прежде всего молодой.

«Ничто так не возвышает личность, — гово-

рил Леонид Ильич, — как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания...»

Товарищ Л. И. Брежнев и как писатель показал нам пример того, как надо средствами искусства лепить образы таких вот передовых людей времени. Книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина» — подлинный кладезь тем, сокровищница сильных, сложных, объемных, неоднозначных людских характеров, которые так и просятся на экран! Эти люди — отнюдь не анахореты, чуждые земным страстям; им, как и всем нам, свойственны сомнения, внутренняя борьба, слабости и противоречия. Но это личности, которым напрочь чужда успокоенность, они чувствуют свою причастность ко всем бедам и радостям времени, они умеют бороться за свои убеждения, за идеи и дело партии и народа.

Читаешь и перечитываешь воспоминания Леонида Ильича Брежнева и невольно думаешь: какие мощные человечища, своеобычные, яркие, заразительные, живут своей полной жизнью, все еще... за рамками кинокадра! Сколько же еще не сделали мы, кому посчастливилось работать на ниве важнейшего из искусств!

Решения XXV съезда партии, партийные документы призывают нас, работников кино, идти и впредь в ногу с жизнью, глубоко отражать в своих произведениях то, чем живет страна, что вошло неотрывной частью в личные судьбы советских людей. Кинематографистам предстоит многое сделать для дальнейшего повышения роли социалистической художественной культуры в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, повышении уровня их духовных запросов, формировании их внутреннего мира.

Святая большевистская неудовлетворенность собой не позволяет нам «почивать на лаврах». Несмотря на определенные достижения студии, атмосфере в коллективе, его настрою свойственна здоровая, а главное; искренняя самокритичность.

Мы превосходно понимаем, что тематическая карта «Мосфильма» до сих пор пестрит белыми пятнами, притом особенно досадно, что эти белые пятна зачастую приходятся на весьма важные, актуальные проблемы и темы действительности.

Я уже отмечал в этой связи, что нас — коллектив, партийную организацию, руководство — никак не может устроить то положение, которое существует покуда в освоении «производственной» темы во всей ее сложности, остроте, противоречивости, в постановке вопросов, проблемы «узких» мест, перспектив социального, экономического, нравственного, социально-психологического развития советского общества. То есть во всех тех решающих сферах, которые столь откровенно и глубоко, по-научному анализировались на ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС. Говорилось выше и о том, что мы не можем быть удовлетворены вкладом студии в разработку многообразной проблематики жизни современного села. В частности — той исторической перестройки, которая под руководством партии происходит в областях российского Нечерноземья, колыбели нашего отечества, края близкого и родного любому русскому, советскому человеку.

Скажу еще об одном первостепенно важном узле проблем, где недопустимо безучастное, пассивное отношение искусства. На XXV съезде партии отмечалось, что великое завоевание социализма — постоянный рост народного благосостояния, если ему не будет сопутствовать направленная воспитательная работа партии, таит в себе опасность оживления мелкобуржуазной, мещанской психологии. Надо, к сожалению, признать, что на счету «Мосфильма» слишком мало фильмов, где разоблачалась бы мораль потребительства, раболепия перед вещами в ущерб интеллектуальному, этическому самоусовершенствованию личности, обогащению внутреннего мира и духовной жизни людей. А ведь без этого немыслимо исполнить главное предначертание нашего общества, ради которого и предпринимаются вот уже более шести десятилетий титанические усилия партии и государства, немыслимо сформировать новый тип человека — человека коммунизма.



«Трудные дороги мира», режиссер А. Колошин

Мы, мосфильмовцы, обязаны внести в это дело свой весомый вклад. Оно должно стать вопросом нашей чести, гражданской и художнической.

Можно было бы назвать и другие важные темы действительности, которые по сию пору находятся вне круга нашего внимания. Но здесь мне хотелось бы подчеркнуть мысль, которая, мне думается, принципиально важна при подходе к любой теме в искусстве. Истинность кинематографа — в открытии глубин жизни. Когда им указываются, замечаются существенные процессы и противоречия, когда художник стремится вглядеться в суть хода времени, вот тогда в кино интересно и творцу и зрителю!

В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической политико-воспитательной работы» предельно четко сформулировано, что ждет от нас, советских кинематографистов, партия.

Беря вопрос идейного воспитания советских людей во всей серьезности, Постановление ЦК КПСС неоднократно и с самых разных сторон касается проблемы правды в идеологической работе.

В Постановлении напоминается положение В. И. Ленина о том, что «государство сильно сознательностью масс, оно сильно тогда, когда массы все знают, обо всем могут судить и идут на все сознательно». Мы должны, как говорится в Постановлении, «ярко показывать величие коммунистических идеалов, всепобеждающую силу марксизма-ленинизма, плодотворную неутомимую деятельность КПСС по укреплению могущества Советской Родины и росту благосостояния народа, исторические преимущества социализма, его подлинный демократизм и гуманизм... раскрывать сущность советского образа жизни».

Одновременно, подчеркивается в Постановлении, «с задачами, которые партия ставит перед идейно-воспитательной работой, несовместимы встречающиеся еще боязнь открыто ставить на обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, обходить нерешенные проблемы, острые вопросы, замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни. Такой подход, склонность к парадности не помогают делу, а лишь затрудняют решение наших общих задач».

Однако некоторые наши товарищи неправильно, однобоко поняли и трактуют решение

ЦК КПСС, видят свою задачу в обязательном подчеркивании в своих произведениях разнообразных «темных сторон жизни», грязных закоулков, захламленных квартир, негативного отношения героев к современным явлениям. Но такое понимание правды в художественном произведении примитивно, неверно. Это не правда, это тенденциозность. Правда — это когда жизнь берется во всей сложности происходящих процессов, с глубоким рассказом о всех их противоречиях, когда в произведении отчетливо ощутима коммунистическая точка зрения. Социалистический реализм — это ведь реализм, который не может включать в себя ни очернительство, ни безотчетный идеализм, когда иные авторы видят не то, что есть, а что им хочется видеть.

Конечно же, любая тема, любая проблема, которая ложится в основу художественного фильма, должна — не может быть иначе! — решаться по законам искусства. То есть, прежде всего, на экран должно выводить яркие, рельефные, сложные фигуры современников и показывать движение жизни через взаимоотношения героев, через их столкновения и солидарность, сквозь призму их естественных чувств, действий, страстей.

И тут я хотел бы сказать, что нам следовало бы куда пристальней вглядываться в человека, быть внимательней к своеобразию, незаурядности человеческой натуры. Привлекательный, мощный, вызывающий признание герой на экране — главное слагаемое истинного успеха, настоящей удачи художественного кинопроизведения!

Мосфильмовцы, конечно же, все это хорошо знают. Но нужно признать: не всегда, далеко не всегда мы верны своим собственным идейным и художественным критериям. Зачастую производство со своими трудностями и спецификой берет верх над искусством. Появляющиеся на свет в результате такого «неравного брака» «дети» — ленты — компрометируют нашу студию, да и весь советский кинематограф. Таким фильмам свойственна недостаточная выявленность идеи, невыразительность стилистики, лишенной индивидуального почерка авторов, заурядность сюжета, вялость фабулы, но прежде всего — отсутствие интересных, новых человеческих характеров.

Сколько лет подряд мы говорим и пишем о проблеме «серого фильма», но — увы! — она не решается, и блеклая, не говорящая ничего уму и сердцу продукция (именно продукция, иначе эти киноленты не назовешь) выходит из павильонов «Мосфильма» на экран. Сердце болит, когда думаешь, сколько нервной людской энергии, управленческих усилий, народных денег потрачено, чтобы сфабриковать такие картины! Это наша общая беда и вина — всех работников студии, причастных или непричастных непосредственно к делу, что в прокат пошли за последние годы «Человек в штатском», «Семья Ивановых», «Улыбнись, ровесник», «Солнце, снова солнце», «На ясный огонь», «Алмазы для Марии», «Мой дом — театр», «Живите в радости»... И что еще досаднее, когда перечитываешь сей список: какое разнообразие тем! Каким богатством материала современности и истории нашей не сумели воспользоваться авторы! Может быть, в проблеме, которую я затронул, — это самый трудный аспект. Факты свидетельствуют, что каждая такая неудача — это прежде всего компрометация темы, весомый вклад в процесс отталкивания зрителя от важных и серьезных проблем жизни. И кто знает, сколько придется потом потратить сил, чтобы повернуть устоявшийся «статический стереотип» зрительских антипатий, чтобы завлечь массового зрителя в кинозалы, когда там пойдет подлинное произведение искусства на ту или иную опороченную недобросовестными, ремесленническими поделками тему!..

Мы, мосфильмовцы, ради своего доброго имени, ради нажитого за десятилетия авторитета и положения в советском киноискусстве, ради высокой нашей цели борьбы средствами искусства за дело партии, мы обязаны сделать все, чтобы о наших прорехах и недоработках можно было говорить только в прошедшем времени...

Я подчеркиваю — мы обязаны. Непримиримая борьба с «серым», поверхностным отражением действительности, с облегченным подходом к актуальным, важным темам и проблемам должна идти прежде всего на самой студии.

*«Мимино»,
режиссер Г. Данелия*



Эффективность этой борьбы предопределяется общественной, творческой атмосферой, сплачивающей коллектив мосфильмовцев.

Советские художники всегда были окружены заботой и вниманием партии и правительства, которые делают все возможное, чтобы книги, спектакли, фильмы становились все совершеннее в плане идейном и в плане художественном, чтобы таким образом возрастал их этический и воспитательный потенциал, возрастала их воздействующая сила.

Неоценимое значение для судеб нашего искусства имеет в этом смысле Постановление Центрального Комитета партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Постановление это говорит о необходимости создания «новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников».

Коллектив студии принимает эти слова как творческую, боевую программу своей работы — работы флагмана нашего советского кинематографа.

Советский художник творит для народа, во имя народа. Уменье видеть жизнь глазами трудящихся масс — это, на мой взгляд, определяет в конечном счете и идейную позицию, и степень профессионального мастерства кинематографиста.

А жизнь наша постоянно являет истинные чудеса трудового энтузиазма, вдохновенных свершений, великих замыслов. Словом, все то, что мы порой скромно и деловито именуем: «будни коммунистического строительства».

Чтобы высоко нести знамя советского кино, осуществлять свою творческую миссию, мы, мосфильмовцы, и впредь приложим все силы, выполняя наказ Леонида Ильича Брежнева: «Утверждать красоту дел народных».

Быть достойными народного признания

Ионас Грицюс

Листая страницы истории советского кино, читая о том, как были созданы картины, сегодня прочно занявшие места на пиковых вершинах истории нашего кинематографа, наполняешься законной гордостью за успех «Броненосца «Потемкин», «Чапаева», «Мы из Кронштадта» и многих других, которые восхищали и, безусловно, оказывали благотворное влияние на целые поколения советских людей и во всем мире. Ведь мы — продолжатели того дела, которое начали наши, теперь уже смело можно их так называть, классики, даже если наши картины по стилистике, построению порою вступают в спор с великими прообразами. Общая наша цель остается неизменной — утверждение высоких идеалов светлого будущего нашего народа.

Ведущей тенденцией нашего кинематографа считаю гуманизм. Гуманизм, который пронизывает все наши картины — от самых первых до картин наших дней. Гуманизм, даже если фильм повествует об очень трудных, сложных, порою даже жестоких явлениях жизни.

Кинематограф прочно вошел в наш повседневный быт, без него немыслима жизнь любого из людей, следовательно, влияние его в той или иной мере отражается во всех наших свершениях, в каких бы областях они ни происходили. Космонавты, перед тем как отправиться в рейс, еще и еще раз просматривают картину «Белое солнце пустыни». Это меня лично наполняет гордостью и лишний раз убеждает, что труд наш нужен, полезен, благороден.

Правда, крайне сложно говорить о величине нашего «вклада», когда речь идет о явлениях, не поддающихся обычному статистическому учету. Ведь поставить знак равенства между количеством зрителей и тем влиянием, какое оказывает на них кинематограф, невозможно.

Жизненно важное явление советского кино — взаимодействие между собой национальных кинематографий. И дело вовсе не в том, что Армен Джигарханян снимается на «Мосфильме», Вия Артмане на Литовской киностудии, а Донатас Банионис — на всех студиях страны. Хотя это тоже знаменательно. Думаю, что кинематограф — искусство, питающееся достижениями всех доселе известных видов искусств,— не может развиваться в тесных рамках национальной обособленности. Я уже не говорю о необходимости зрительской аудитории, обеспечивающей картинам рентабельность. Кинематограф, сегодня насчитывающий чуть больше восьмидесяти лет отроду, находится, на мой взгляд, в бурном развитии — что ни десятилетие, пожалуй, даже пятилетие, то новые открытия, тенденции, требования и возможности. Происходящее сегодня, скажем, во Фрунзе, вскоре становится известным в Москве, Тбилиси, Кишиневе и в Вильнюсе, а после этого невозможно уже работать по старинке, да и не захочется, честно говоря.

По-моему, говоря о взаимодействии национальных кинематографий, следует упомянуть еще один аспект. Мы очень часто, и справедливо, говорим о дружбе наших народов. Но ведь для того, чтобы дружить, обязательно нужно хорошо знать друг друга. И здесь роль кинематографа, пожалуй, незаменима.

Событий, которые запечатлелись в моей памяти кинематографиста, много. Если же надо выбрать одно, не задумываясь выбираю: встреча с замечательным человеком и несравненным мастером нашего кино Андреем Николаевичем Москвиным. Встреча, которая, безусловно, определила мою кинематографическую биографию.

Если говорить в целом, то зрители сегодня стали образованнее, требовательнее. Об этом необходимо помнить нам всем. У кинематографистов происходят каждодневные встречи — со зрителями. И я благодарен нашим зрителям, хотя и глубоко убежден, что в природе не существует какого-то «среднестатистического» зрителя. Он — разный, ведь даже в отчетах Госкинопроката учитывается несколько «разновидностей» зрителей, если так можно сказать, по географическому и возрастному знаку. А сколько «разновидностей» можно насчитать, руководствуясь другими принципами?

Ну, а идеальный зритель? Каким я его вижу? Пожалуй, таким, который независимо от своей образованности, вкусов, пристрастий, добросовестно старается понять — что же все-таки хотели сказать ему авторы фильма.

Вильнюс

Ефим Дзиган

За шестьдесят лет существования советского киноискусства мы создали фильмы такого идейно-художественного уровня, которым по праву можем гордиться. Многие из них широко известны, заслуженно считаются классическими. Лучшие картины советских кинематографистов являются подлинно новаторскими — по своему содержанию, самобытности и своеобразию выразительных средств. И можно без предубеждений констатировать воздействие достижений нашего кино на смежные виды искусств — театр, драматургию, музыку, живопись. Достаточно вспомнить, к примеру, ряд спектаклей, поставленных в свое время замечательным режиссером Всеволодом Мейерхольдом, особенно «Трест Д. Е.» и «Ревизор». Эти пьесы были разби-

ты постановщиком на ряд эпизодов, быстрой сменой которых достигался предельный динамизм действия, неизмеримо более стремительного по сравнению с драматургией. Влияние принципов кинематографического повествования отчетливо сказывается сегодня во многих спектаклях, поставленных Ю. Любимовым в Театре на Таганке, в постановках А. Эфроса в Театре на Малой Бронной.

Многие театральные режиссеры стремились и стремятся не только к своего рода «кинематографизации» сценического действия, но и к яркой зрелищности, что особенно свойственно искусству кино.

В драматургии влияние кинематографа явственно проявилось в пьесе Всеволода Вишневского «Первая Конная», с огромным успехом прошедшей на сценах многих театров. В этом произведении автор вместо традиционных актов дал серию броских, коротких эпизодов, перемежающихся с обращением непосредственно к зрителям двух Ведущих, которые комментируют происходящие на сцене события.

Сегодня влияние кинематографа в не меньшей мере сказалось в пьесе известного советского драматурга Александра Штейна «Версия» — о замечательном поэте А. Блоке. Многоплановая драматургическая структура этого произведения яркими, лаконичными штрихами рисует различные этапы жизни поэта. И, что особенно примечательно, через всю вещь рефреном проходят двенадцать красногвардейцев. Они то прерывают течение действия, приобретая самодовлеющее значение, то непосредственно участвуют в разных эпизодах. Таким путем автор органически включил в драматургию пьесы символический образ «Двенадцати» Блока, где есть такие строки:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни.
Кругом — огни, огни, огни...

В кинематографичности пьесы несомненно сказался большой киноопыт А. Штейна — им написано много сценариев, по которым поставлен ряд интересных, значительных картин.

Одни из наиболее значимых компонентов фильма — музыка. Крупнейшие композиторы нашей страны пишут для кинофильмов. И очень часто созданное ими начинает впоследствии самостоятельную жизнь в музыке: песни и симфонии исполняются на концертах и по радио. Но рожденные для кино, они неизменно сохраняют мелодии и ритмы, продиктованные экранным действием.

Активным участником съемочного коллектива является художник-постановщик. Им определяется не только декоративное решение картины, но и общее изобразительное начало.

Мне посчастливилось работать с такими мастерами, как В. Егоров, П. Соколов-Скаля, П. Киселев, Е. Серганов, И. Каплан, А. Мягков (фильмы «Мы из Кронштадта», «Первая Конная», «Пролог», «Джамбул», «Железный поток», «Всегда начеку»). Полотна их эскизов к фильмам столь высокохудожественны, отличаются особой лаконичностью, впечатляющей композицией, интересным колоритом, что с успехом демонстрируются на выставках живописи. Думается, что влияние кинематографическо-живописных принципов сказывается и на работах некоторых художников-станковистов. Назову такого известного мастера, как А. Дейнека. Его картины исключительно выразительны благодаря предельно лаконичной, но броской и впечатляющей композиции, сдержанной красочной палитре, что характерно для художников кино.

Наверное, это будет самоочевидным, если я скажу, что мне наиболее близки героико-эпические традиции нашего киноискусства. Убежден, что именно такого характера фильмы полностью соответствуют целям и задачам советского — новаторского, революционного — киноискусства.

Много сделали для утверждения нашего монументального, героико-эпического кинематографа такие его великие мастера, как С. Эйзенштейн — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский»; Всеволод Пудовкин — «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», Александр Довженко — «Арсенал», «Щорс», «Поэма о море», «Повесть пламенных лет».

И говоря о традициях советского киноискусства, забывать об этом нельзя!

Социальная значимость тематики, масштабность событий, патетика и пафос народных свершений типичны не только для нашей истории, но и для сегодняшнего дня. Стройка века БАМ, невиданное освоение богатств Сибири, созидательный труд миллионов по созданию новых городов, промышленных гигантов и многое, многое другое, что преобразует нашу землю, — разве это не материал для постановки картин эпического характера? Зритель неизменно с огромным удовлетворением встречает такие фильмы, во всяком случае, с не меньшим интересом, чем разного рода истории о семейных неурядицах и любовных перипетиях. Разве не были горячо встречены зрителями ленты «Освобождение» Ю. Озерова, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Ночь над Чили» С. Аларкона и другие?

К достижениям нашего кинематографа относится и такой важный фактор, как бурное развитие национальных кинематографий.

Для меня вот уже много лет чрезвычайно важна моя педагогическая работа во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Из руководимой мною мастерской вышли в большой кинематограф почти пятьдесят режиссеров. Многие из них сегодня широко известны. Назову лишь некоторых из моих учеников: Э. Климов, Э. Кеосаян, В. Лонской, В. Шамшурин, Э. Гаврилов, А. Малюков, А. Панкратов, Г. Шумский, В. Кремнев, А. Горковенко, В. Грамматиков... Подготовку молодой режиссуры я считаю важнейшим своим делом потому, что мы, старшее поколение, — вчера и сегодня нашего киноискусства. Они же, молодая поросль кинорежиссеров, — сегодня и завтра советского кинематографа.

РЕВОЛЮЦИОННАЯ НОВИЗНА И ИСТОРИЧЕСКАЯ МОЛОДОСТЬ НАШЕГО ОБЩЕСТВА ТРЕБУЮТ ОТ КИНОРАБОТНИКОВ ТВОРЧЕСКОЙ ИНИЦИАТИВЫ И СМЕЛОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСВОЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВ ЕЕ РАЗВИТИЯ.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Беседа за рабочим столом

Сергей Юткевич —
Геннадий Масловский

Музыка традиций и возраст новаторства

Г. Масловский. Традиции и новаторство, их взаимосвязь и взаимодействие... Нет особой нужды объяснять, почему именно эта тема была избрана журналом для цикла бесед, опубликованных под рубрикой «Клуб молодых», в год 60-летия советского кино. Тема эта обширна, многогранна, и, видимо, есть необходимость сразу конкретизировать ее, договориться об основных аспектах, в которых она будет рассмотрена в нашей беседе.

Вам, Сергей Иосифович, посчастливилось принадлежать к славному отряду художников, «революцией мобилизованных и призванных», создавших новое, невиданное в мире искусство. Всепобеждающая сила его новаторства отнюдь не сводилась к изобретению ряда изобразительных приемов, а определялась тем, что это было искусство победившей революции, подлинно революционное искусство. Оно несло в себе идеи нового мира, воспитывало и воспевало нового человека. Эти-то новаторские традиции и стали фундаментом советского кино, движущей силой его развития, основой сегодняшнего этапа и перспективой дальнейшего совершенствования.

Хотелось бы обратиться к истокам этих традиций с точки зрения сегодняшнего дня: как они продолжают жить, каким образом развились, в чем видоизменились.

Второй аспект связан с одной из самых насущных задач, стоящих перед советским кинематографом сегодня. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в обращениях Леонида Ильича Брежнева к кинематографистам ярко и страстно говорится о необходимости повысить действенность киноискусства. Одна из основных традиций советского киноискусства — сражаться на передовой линии идеологической борьбы, быть искусством поистине народным, массовым, необходимым народу и любимым им. Лучшие фильмы последних лет плодотворно продолжают эту традицию. Однако все еще появляются картины серые, аморфные; они не затрагивают мысли и чувства зрителей и потому не находят у них никакого отклика. Выполнение кинематографом социальных функций в обществе развитого социализма имеет непосредственную связь с проблемой традиций и новаторства, и этот аспект нашей темы особенно важен сейчас.

И наконец, третий аспект должен, мне кажется, определяться вашим личным опытом режиссера, теоретика, критика, публициста, педагога.

С. Юткевич. Согласен. Это внесет необходимую конкретность в разговор на тему, которая, по сути говоря, не имеет границ.



Г. М. Вы заметили, наверное, что в последнее время от кино отделился эпитет «молодое». Теперь он если и употребляется в теоретических и критических работах, то скорее в переносном смысле: «молодое» — значит, дееспособное, животворное, незакосневшее, развивающееся. Тогда как прежде (совсем еще недавно, лет десять-пятнадцать назад) понятие «кино — искусство молодое» чаще всего означало его незрелость, отсутствие устоявшихся законов, освященных веками традиций, в противоположность литературе, театру, живописи, музыке.

По-моему, одним из наиболее убедительных показателей зрелости искусства может служить наличие устойчивых традиций. Сейчас кинематограф этого уровня уже достиг: у него уже есть богатые и славные традиции.

Вопрос в другом (а вопрос все же остается): важно ведь не только простое наличие какого-то количества традиций. Суть в их проверенности временем, иначе говоря, в качественных параметрах традиций, если можно так выразиться.

Сергей Иосифович, на ваших глазах кино устанавливалось как искусство, распространялось, зрело и мужало. Вы не только свидетель, но и активный участник этого процесса, Вы изнутри знаете, как рождались традиции, как они менялись, развивались, отмирали и возрождались. Хотелось бы знать, что вы думаете о сегодняшнем кинематографе в этом разрезе — с точки зрения «количества и качества» традиций.

С. Ю. Один из моих любимых писателей — Карел Чапек по поводу традиций как-то сказал:

«Если существует десять тысяч традиций, то их вовсе нет. Невозможно выбирать из чрезмерного изобилия. Единственное, что можно сделать,— прибавить ко всему что-либо, никогда не существовавшее».

Мудрое замечание. Казалось бы, кинематограф как искусство молодое (а оно все же молодое, во всех смыслах этого слова) не может иметь десять тысяч традиций. Однако и тут все не так просто. Невозможно отрывать кинематограф от традиций всего мирового прогрессивного искусства, точка зрения некоторых теоретиков на кино как искусство XX века, якобы совершенно изолированное и обособленное,— неправильна. Да, конечно, это искусство новое, родившееся с новым веком. И все же для меня его сила именно в том, что оно неразрывно связано со всей культурой человечества. Испанский живописец Хуан Грис хорошо сказал о Пикассо: «Качество художника зависит от количества прошлого опыта, который он несет в себе».

Моим учителем, как известно, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Его непрестанное, неуемное творческое новаторство опиралось на глубочайшие традиции народного театра. Мало кто так чувствовал народные корни театра, как чувствовал их Мейерхольд. Они не могли в достаточной степени проявиться до Октябрьской революции, поэтому в своей студии и в спектаклях, осуществленных в начале века за пределами императорского театра, Мейерхольд активно, а во многом и полемически, стремился возродить традиции и комедии дель арте, и народных фарсов, и балаганных представлений, и пантомимы, чтобы потом, после революции, которая потребовала от художника выхода на площадь, создать новый, подлинно народный театр. И здесь он встретился с драматургией Маяковского, впитавшей в себя, может быть

интуитивно, все лучшие традиции народного театра: в самом названии первой пьесы Владимира Владимировича «Мистерия-буфф» уже заключено новаторство, опирающееся на народные традиции. На этом скрещении Мейерхольду и удалось создать великолепные спектакли, воспевающие революцию.

Нас, его учеников, всегда потрясала связь времен, воплощенная в творчестве мастера: безудержное, неистовое новаторство — и глубочайшие, древнейшие корни традиций! Об этом вдохновенно писал и Сергей Михайлович Эйзенштейн, с которым мы сидели на одной парте у Мейерхольда, да и все, кто учился у Всеволода Эмильевича. Когда мы в 1921 году пришли к нему в Высшие Государственные режиссерские мастерские, Мейерхольд был для нас фигурой легендарной. Не потому, что он заимствовал у Э.-Т. Гофмана псевдоним — «Доктор Дапертутто», но потому, что за ним к тому времени стояло несколько эпох: и Художественный театр, и театр Комиссаржевской, и его позднейшие эксперименты и поиски... Японцы говорят, что в сорок лет, когда биография уже сделана, надо все зачеркнуть и начать заново, даже принять новое имя. Так Мейерхольд сумел полностью обновиться с Октябрем, и в революцию вошел новый, совсем молодой художник, в то же время сохранивший все свои связи с традициями не только русского дореволюционного, но мирового театра. Нам всегда казалось, что Мейерхольд чудесным образом пришел откуда-то очень издалека: из эпохи Возрождения или из средневековья, а может быть, даже из античности, и принес с собой оттуда поразительное чувство современного театра.

Как ученик Мейерхольда, я не могу оторвать кинематографические традиции, складывавшиеся в эпоху наших первых начинаний, от традиций театра и поэзии, от традиций музыки и живописи революции.

Г. М. Значит, можно сказать, что для вашего поколения вопрос об отсутствии традиций никогда не стоял? Воплощенные в опыте Мейерхольда или в системе Станиславского, оказавшей наиболее глубокое, поистине тотальное влияние на весь театр, на весь мировой кинематограф, в уроках живописи или в сокровищнице литературы, традиции были восприняты молодыми мастерами, пришедшими в новое искусство. Сам кинематограф вы ощущали как связь времен и именно эту связь стремились воплотить новыми средствами?

С. Ю. Именно так. Напомню, что многие из нашего старшего поколения кинематографистов по профессии были художниками. И не живописцами-станковистами, а декораторами, связанными с театром. И багаж традиций, который мы принесли с собой, не только нас не отяжелял, но, наоборот, он оказался неисчерпаемой сокровищницей. Традиции, которые определили высочайший класс изобразительности советского кинематографа, не могли бы возникнуть без этого нашего увлечения театральной живописью.

Г. М. Видимо, это справедливо не только по отношению к вашему поколению. Лучшие завоевания русского дооктябрьского кино связаны с использованием традиций театра, живописи, в большой мере — литературы... Можно сказать то же и о поколениях, пришедших в кино позже.

С. Ю. Конечно. Вот не так давно мы отметили семидесятилетний юбилей Сергея Павловича Урусевского. Мне не довелось работать с этим замечательным оператором, хотя совместные планы были. Но я хорошо знал и очень любил его как художника. Его творчество — еще одно доказательство того, как благотворно влияние изобразительной культуры на киноискусство: ведь Урусевский по образованию — художник, живописец, график. Только условимся: традиции изобразительной культуры в применении к кино нельзя трактовать узко: как подражание живописи или даже как умение видеть глазом живописца. Живопись — это прежде всего система мышления, это умное искусство. Художники иногда заходили в тупики абстракций метафизического мышления, но лучшие художники XX столетия — люди передовой художественной мысли.

Мы можем гордиться, что советский кинематограф подхватил эту замечательную традицию, на которой выросли такие мастера, как А. Москвин, Э. Тиссэ, Д. Демуцкий, Б. Вол-

чек, В. Горданов, Ю. Екельчик, Ж. Мартов, М. Магидсон — наши замечательные операторы-художники. Таким мастером был и С. Урусевский. Такими являются сегодня операторы А. Антипенко, Ю. Клименко, П. Лебешев, Д. Долинин, И. Грицюс, Г. Рерберг, вообще вся молодая школа советских операторов. По счастью, традиция высокой требовательности изобразительной культуры в нашем кинематографе сохраняется. За это — честь и слава нашим педагогам во ВГИКе во главе с таким мастером, как А. Головня, которые сумели эту традицию сохранить.

Г. М. Сергей Иосифович, проблему традиций, видимо, нужно рассматривать еще и так: ни кинематограф, ни любое другое искусство не существуют изолированно. Тогда вопрос о наличии или отсутствии «десяти тысяч традиций» просто не сможет возникнуть: они в с е г д а есть. И художник (конечно, речь идет о подлинном художнике) всегда черпает из этого багажа. Более того, художником он может стать только тогда, когда становится владельцем всей этой сокровищницы.

Конечно, традицию нельзя рассматривать как сумму приемов, навыков, приспособлений. Традиция — это взгляд на мир и способ его отображения.

Известна легенда об Орсоне Уэллсе. Его первый фильм «Гражданин Кейн» стал этапным произведением в освоении новых средств кинематографической выразительности во всех сферах — от композиции до способа съемки. Однако, отвечая на вопрос, чем он объясняет свой успех, Уэллс заявил журналистам, что он новичок в кинематографе, а потому был, так сказать, «невольным новатором».

Но это всего лишь легенда, или «автолегенда».

Уэллс нарушил отнюдь не традиции, а сложившиеся приемы, распространенные штампы. Что же касается традиций, то, напротив, Уэллс развил и обогатил их. Он принес в кинематограф сокровищницу опыта театра и литературы, откуда он пришел.

Эйзенштейн, как известно, поставил в Большом театре «Валькирию» Вагнера. Мы знаем, что Вайда регулярно ставит спектакли, что ни на один год не оставляет работу в театре Бергман...

С. Ю. «Волшебная флейта» Бергмана — Моцарта — это великолепный театр и в то же время самый современный кинематограф. В этот перечень надо обязательно включить театральные постановки Висконти, его чеховские спектакли...

Г. М. Наконец, широкий резонанс имели ваши, — совместно с В. Плучеком и Н. Петровым — постановки пьес Маяковского в театре, а также ваша работа в Студенческом театре МГУ.

Эти примеры (их можно, конечно, умножить) в каждом случае окрашены индивидуально: разные причины обусловливают «набеги» художников в другое искусство, различных результатов они добивались. Но общее в них то, что и составляет предмет нашего сегодняшнего разговора: художник и на «своей» и на «чужой» территории не оказывается на пустом месте, за ним всегда стоят «десять тысяч традиций», в них-то он и черпает свою силу, мастерство и мудрость в познании жизни, того нового, что в ней непрестанно возникает.

Не знаю, надо ли делать при этом обычную оговорку, что каждое искусство имеет свою специфику, свой язык, свои выразительные средства, что без овладения ими успех невозможен, а попытки игнорировать их приводят только к недоразумению (и таких примеров тоже немало). Но зато уверенно можно говорить о том, что, изучив «язык», можно выучиться лишь грамоте. Художник начинается с овладения традициями, но затем идет дальше, к самому себе. И именно этим отличается от грамотного ремесленника, безмятежно наследующего прошлый опыт.

Здесь — начало новаторства.

Художник, ощущающий за собой «десять тысяч традиций», находится в ситуации, суть которой не в том, что художник волен выбрать любую традицию из «чрезмерного изобилия», а в том, что он вынужден найти что-то свое, никогда ранее не существовавшее, и только таким способом осуществить дальнейшее движение искусства в «незнаемое».

Именно так я понимаю мысль Чапека, которую вы привели в начале разговора: она высказана с чапековской иронией, но в ней заложен и положительный заряд.

С. Ю. Бесспорно, это умная, «положительная» ирония.

Г. М. И еще. Наличие неисчислимого множества традиций, выработанных искусством и литературой, — это объективные условия, в которых живет художник. Но от него, от его индивидуальности зависит, какие именно традиции он воспринимает и осваивает.

Характернейшей чертой великих мастеров, создателей советского киноискусства является восприимчивость к прогрессивным традициям, накопленным «смежными» искусствами и литературой, и умение новаторски применить их к решению принципиально новых задач, которые ставила перед ними революция. Это и стало характернейшей чертой всего советского кинематографа, передового отряда мирового прогрессивного кино. И — традицией, мимо которой не прошел ни один из выдающихся мастеров советского кино.

Не является ли — от зари нашего кино до сегодняшних дней — существенной чертой советского кинематографиста восприимчивость к богатству традиций и в то же время избирательный их отбор в свете задач, которые ставит перед художником сегодняшний этап развития социалистического общества?

С. Ю. Это другая — и очень важная — сторона проблемы традиций. Здесь я хотел бы напомнить слова замечательного советского поэта Самуила Маршака, с которым я дружил. В своей книге «Право на взаимность» он очень тонко сказал: «Писатель должен чувствовать в о з р а с т каждого слова».

И далее:

«Поэт, который умеет пользоваться всей энергией слова, накопленной веками, способен волновать и потрясать души простым сочетанием немногих слов».

Естественно, кинематографический кадр или образ (кинематографический знак, применяя семиотическую терминологию) не имеет такой родословной, как слово. Но она есть, и очень глубокая. Уметь чувствовать этот возраст, имея в виду процесс накопления силы выразительности кинематографического образа, совершенно необходимо.

Теория кино на разных этапах то устанавливала родство кинематографа с поэзией, то, напротив, утверждала, что только прозаические формы близки кино. Одни теоретики говорят, что наиболее кинематографический жанр — повесть, другие — роман, третьи — драма. Четвертым приходит на ум глубочайшее родство кинематографа с музыкой. О связи с изобразительными искусствами мы уже говорили...

Но вот какая связь мне кажется особенно важной — с фольклором.

Я позволю себе сослаться на этот раз на молодого исследователя. Недавно в нашем институте (Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР) киновед Валерий Фомин сделал заявку на работу, которую озаглавил: «Родник для жаждущих» с подзаголовком «Мир народного искусства и кинематограф». Хочу привести выдержку из этой заявки: «Не случайно, по-видимому, то обстоятельство, что кинематограф поначалу прописался на шумных базарах и ярмарках, рядом с цирком, балаганом и прочими видами излюбленных народных зрелищ. Даже самое предварительное ознакомление с некоторыми фактами и сопоставление некоторых особенностей бытования народного искусства с особенностями кинематографического зрелища позволяет выдвинуть рабочую гипотезу о том, что искусство экранной музы унаследовало от народной поэзии не только определенные мотивы, образы, отдельные жанры и традиции, но еще как бы приняло на себя некоторые из тех функций, которые прежде был призван исполнять сам фольклор. Это привело к тому, что кинематограф в определенном смысле стал как бы заменителем фольклора, его новым, более гибким и отвечающим времени способом существования».

Эта мысль мне кажется чрезвычайно плодотворной.

Во-первых, очень точно отмечено важное и нередко забываемое родство кинематографа с

различными видами так называемого «низкого искусства» (по терминологии буржуазного искусствоведения). Как раз здесь я и вижу тот **возраст** кинематографического мышления, о котором говорил выше. Очень важно поэтому предметно показать, что кино имеет предков в различных видах народного творчества и что оно сохранило — в переработанном виде — многие свойства этого искусства.

Во-вторых, мне кажется, Фомин прав, когда говорит, что в некоторых случаях кинематограф становится явлением фольклорным. Разве киноискусство в лучших своих образцах не становится частью народной жизни, при этом иногда даже теряя авторство и приобретая силу анонимности?

К примеру, мы говорим, что неотрывной частью фольклора является сказка, которая воплощает в себе не только фантастические элементы, но — главным образом — философию времени, эпохи, философию народа. Так вот, Чаплин — разве он не самый великий сказочник нашего времени? Это ведь уже фигура легендарная, вошедшая в сознание народов, он представляет собою явление, далеко не только кинематографическое. И то, что он рассказал о нашем времени, выражено в форме сказки — да, изобретенной им, совершенно своеобразной, и в то же время органично выросшей из вековых традиций площадных комедий, цирка, мюзик-холла, народного зрелища. А его Чарли — персонаж, одинаково родственный всем комическим фольклорным персонажам: русскому Петрушке, французскому Полишинелю, английскому Панчу. И в то же время Чарли совершенно современен.

Я как-то прочел в газете о космическом снаряде, отправленном американцами на далекие планеты. Он заключал в себе свидетельства нашего времени — чтобы инопланетные цивилизации смогли узнать, как живет человечество, — звуки природы, речи государственных деятелей... Я бы оснастил этот снаряд еще и фильмом Чаплина. Если бы туда отправились «Новые времена» или «Огни большого города», право же, великий сказочник нашего времени рассказал бы инопланетянам о XX веке, да и о человечестве вообще, больше правды, чем иные «репрезентативные» представители западного мира.

Или, скажем, Александр Петрович Довженко. Это отнюдь не кинематографист или даже поэт — это народный сказитель. Ничто, по-моему, не может так полно рассказать о жизни Советского государства на определенном историческом этапе, а может быть, вообще обо всем, что связано с революционными преобразованиями на нашей земле, как «Земля» Довженко. Великое произведение, выходящее за пределы кинематографа в узком понимании! Это и быль и сказка о нашем времени — великая Правда революции.

Или создатель итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини. Ведь он тоже не просто автор ряда сценариев, он — явление всей послевоенной итальянской культуры. Его творчество опирается на современную ему действительность, но неразрывно, множеством нитей связано с многовековой культурой Италии. «Похитители велосипедов», например, — разве это просто одна из итальянских картин? Конечно, нет: нашим потомкам, как в свое время нам, этот фильм покажет, чем была народная Италия после фашизма, откроет подлинный дух итальянского народа.

И в такой же мере фольклорным художником стал Василий Шукшин. Кто он — режиссер, актер, писатель? Нет, больше, чем все это: народный художник, открывший, как и подобает таковому, самые глубины народного сознания.

Я привел примеры намеренно разные: и художники не схожи между собой, и времена разные, и страны. Но общее в них то, что корни творчества Довженко и Чаплина, Дзаваттини и Шукшина уходят в глубины народной культуры, и в то же время они художники по-настоящему современные, не случайно избравшие именно кинематографические средства выражения. Они являются связующим звеном между историей и современностью, между историей и будущим.

Г. М. Ваша мысль о связи кинематографа с фольклором, думаю, глубока и плодотворна.

Нельзя сказать, что эта связь не отмечена теорией кино и что процитированный вами

В. Фомин выступает здесь первооткрывателем. Еще в ранних работах Белы Балаша и в статьях Луи Деллюка есть мысли о кинематографе как о новой форме фольклора. Из этого тезиса во многом исходил в своих теоретических поисках, да и в практике Дзига Вертов (вспомним хотя бы «Три песни о Ленине»). Немало думал и писал об этом С. М. Эйзенштейн. У Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума в их исследованиях поэтики кино можно встретить подобные размышления неоднократно. Да и вы в своих книгах, Сергей Иосифович, не раз обращались к этой теме.

Другое дело, что здесь до сих пор нет специальных исследований, а пользу они могли бы принести немалую, и поэтому в своей поддержке инициативы Фомина, думаю, вы совершенно правы.

Отчего же есть множество наблюдений, а глубокого концептуального исследования пока не появилось?

Потому, наверное, что, при всей кажущейся очевидности, у проблемы есть целый ряд аспектов, требующих от исследователя мужества и умения преодолеть сопротивление материала.

Во-первых, существует ряд художников, связь которых с фольклорными традициями бросается в глаза, и потому, скажем, о Довженко написано уже немало статей и книг, в которых эта связь уловлена, прослежена, зафиксирована. Но наряду с такими художниками, как Довженко, или, скажем, Шукшин, есть иные (их значительно больше), в творчестве которых фольклорные традиции фиксируются не так легко, хотя они там присутствуют, и более того, — многое могли бы объяснить в своеобразии и силе воздействия такого мастера.

Вторая трудность, на мой взгляд, состоит в том, что существует некий стереотип в понимании фольклорных, народных истоков, прежде всего стереотип жанровый. Когда мы имеем дело со сказкой, легендой, некоторыми музыкальными формами, связь с народными традициями устанавливается легко. Но, встречаясь с более сложными жанровыми образованиями (а их, как известно, значительно больше в современном искусстве и они применяются гораздо чаще), исследователь зачастую не «докапывается» до первоистоков. Ему мешают близкие ассоциации: он видит скорее влияние других, более близких по времени художников или других школ.

И еще одна трудность, может быть, самая главная: она связана, как мне кажется, с самой сутью использования традиций. Художник не может, обращаясь к традиции, создавать лишь современные ее «реминисценции» — в таком случае он просто не был бы художником. Он неизбежно выступает новатором, а это означает, что, используя традицию, он одновременно и изменяет ее. Этот процесс совсем не похож на ровную дорогу, восходящую из глубины веков к вершинам будущего. Диалектический процесс развития требует от художника не простого продления традиции, а ее переработки, крутого излома, переплавки в иное, новое качество.

Отсюда многочисленные недоразумения. Вспомним хотя бы, сколько нападок пришлось отражать Довженко, сколько несправедливых обвинений в оторванности от жизни народа раздавалось по его адресу...

С. Ю. А Маяковский!

Г. М. Да, и Маяковский, и Эйзенштейн, и Вертов... Примеров здесь больше, чем хотелось бы.

Пожалуй, самое трудное для исследователя (но и самое плодотворное!) понять и объяснить, как традиция приводит к новаторству, показать, что истинное творчество обращено в будущее, к новаторскому развитию традиций.

С. Ю. Конечно, глубочайшим заблуждением было бы ограничиваться чисто внешними, на поверхности лежащими признаками «фольклорности».

Посмотрим с этой точки зрения на творчество Эйзенштейна. Можно ли в нем нащупать прямые проявления фольклора? На первый взгляд кажется — нет. Однако фольклорные корни у Эйзенштейна существуют и, я бы сказал, с течением времени становятся все очевиднее.

На наших глазах набирает темпы предсказанный Лениным неизбежный исторический

процесс победы идей коммунизма. Он проходит сложно, противоречиво, но мы наблюдаем воочию: он идет, нарастает, он совершенно несомненен даже для наших врагов.

И посмотрите, как часто в этой борьбе идей различные народы — передовая интеллигенция, а за ней самые широкие народные массы — берут на вооружение творчество Эйзенштейна. Оно с каждым годом становится все более современным средством борьбы народов за свои идеалы, принципы, культуру.

Взять хотя бы такое движение кинематографа во Франции, как «синема милитан» («сражающееся кино»), которое исключило себя из системы коммерческого проката и, что называется, «пошло в народ». «Сражающееся кино» опирается на рабочие кружки, на самодеятельность, это «рабкоровское кино», как бы назвали его по своей терминологии. Теперь они получили в свои руки такое мобильное техническое средство, как «супер-8», «видеофильм» — и кинематографический аппарат стал доступен широким массам, он внедряется в быт, меняется в корне вся система общения кинематографа со зрителем. Происходит процесс, встречный «хождению в народ» — народ сам приходит к кинематографу. И первый художник, к которому при этом обращаются деятели «синема милитан», — Эйзенштейн.

Не случайно во Франции вышло недавно четырехтомное исследование молодых киноведов, посвященное подробнейшему анализу выразительных средств эйзенштейновского «Октября», фильма, который всегда считался сложным, интеллектуальным, обращенным скорее к разуму, чем к непосредственному чувству. Но вот, с течением времени, он обнаружил силу боевого идеологического оружия.

И еще показательнее тот факт, что в обычном кинотеатре на Больших Бульварах в Париже идет сегодня «Броненосец «Потемкин» — на рядовых сеансах, для массового зрителя.

И это происходит не только в Европе.

Вся молодая кинематография Латинской Америки, начиненная революционным пафосом кинематографистов, которой принадлежит, по-моему, огромное будущее (разумеется, я говорю не о коммерческом кино), включает в свои ряды Эйзенштейна. Вспоминаю, как в Бразилии, в Сан-Паулу, студенты говорили мне о своей мечте достать хотя бы еще одну копию «Октября» на 16-миллиметровой пленке: свою они уже износили, беспрерывно показывая на заводах и предприятиях, на митингах и собраниях. Это их орудие пропаганды, организации пролетарского движения, партийной работы. Они говорили об эйзенштейновском фильме как о части своей национальной культуры. Это как раз и есть тот случай, когда кино становится «фольклором современности». Кадры из таких лент Эйзенштейна, как «Октябрь», «Старое и новое», давно стали анонимными, они включаются в фильмы или телепрограммы как документальные свидетельства эпохи.

Но это было бы невозможно, не будь в творчестве Эйзенштейна глубоких народных корней.

И в самом деле: «Броненосец «Потемкин», конечно же, нечто гораздо большее, чем просто кинофильм, чем новаторское произведение кинематографа. Ведь он явно воплотил в себе связь времен, и связь эта тянется очень издалека — не только от классической драматургии, не только от трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида, но еще и от народных представлений, массовых зрелищ, мистерий, мелодрам.

Что такое женщина с убитым ребенком на руках на одесской лестнице? В ней не только знак греческой трагедии, но и прием воздействия мелодрамы. А комическое? Оно, как известно, у Сергея Михайловича переплеталось с патетическим, патетика часто вырастала из смешного. Эйзенштейн ведь был знатоком, кажется, всех форм комического и эксцентрического! Достаточно вспомнить его спектакль «На всякого мудреца довольно простоты». Точнее было бы назвать этот спектакль цирковым, аттракционным представлением. А уж цирковые традиции уходят, сами понимаете, как глубоко. Но ведь от этого представления — прямая нить ко всему последующему творчеству Эйзенштейна.

Г. М. И проследить эту нить действительно благодарная задача для исследователя.

Нельзя не вспомнить еще и то большое влияние, которое оказало на Эйзенштейна древнее народное искусство Мексики. Он сам говорил, что впечатление от Мексики было так глубоко, что оно сказалось на всем его дальнейшем творчестве. Вот, между прочим, уникальный пример плодотворности прикосновения к традициям такой далекой — и во времени и даже в пространстве — народной культуры!

С. Ю. Есть законы общие для фольклора любого народа. Вспомним хотя бы принцип «pars pro toto» («часть вместо целого»), обоснованный Эйзенштейном-теоретиком и блестяще примененный в различных модификациях Эйзенштейном-режиссером. На этом принципе ведь, как известно, строятся разнообразнейшие фольклорные формы и приемы.

Как видите, стоит только начать разматывать этот клубок — и нити протянутся так далеко...

Г. М. Мысль ваша ясна. Творчество любого настоящего художника при внимательном рассмотрении обнаружит в себе множество традиций, идущих от народного искусства.

С. Ю. Но и это еще не все. Художник только тогда и достигает подлинного воздействия на массы, когда он чувствует возраст своего искуства, а значит, и силу своих выразительных средств.

Г. М. Я понимаю это так, что когда мы устанавливаем связь художника с традициями народного искусства, то здесь речь не идет о комплиментах ему...

С. Ю. Вовсе нет! По крайней мере, не только это. Главное, обнажаются причины его успехов и корни неудач.

Г. М. В таком случае, вполне удобно взглянуть с этой точки зрения на ваш художественный опыт. Судя по тому, что и как вы говорили о значении возраста кинематографического образа, вы не раз сознательно обращались к фольклорным традициям. Именно сознательно. Было бы интересно, если бы вы припомнили такие моменты, поскольку этот аспект в использовании традиций мне кажется наименее исследованным в вашем творчестве да и вообще в киноведении.

С. Ю. Да, такие моменты у меня, конечно, были. Впрочем, «моменты» — это, пожалуй, неточное слово. Я скорее ощущаю это как непрерывную линию. Или как силовое поле, в котором — и только в котором — может совершаться художественная деятельность.

Г. М. Тогда поставим вопрос несколько иначе. Во многом — может быть, в основном, это силовое поле действует как бы помимо воли художника, подсознательно для него. Но есть у поля такие пики, к которым художник приближается сознательно. Так вот — об этих пиках...

С. Ю. Вы знаете, у меня в 1936 году была возможность выбрать один из двух сценариев. Это были сценарий Алексея Каплера «Восстание» (потом он получил название «Ленин в Октябре») и написанный Николаем Погодиным «Ноябрь» (фильм мы назвали «Человек с ружьем») Оба писателя были мои друзья, я мог выбирать. И Каплер не обиделся на меня, когда я, только что поставив фильм по его сценарию «Шахтеры», выбрал на этот раз не его работу.

Я взялся за осуществление сценария Погодина. Почему?

Меня привлекло в нем именно то, что поначалу было встречено в штыки. Как известно, тогдашнее руководство кинематографии запретило этот сценарий как вредный, искажающий историю Октября и образ Ленина. Целый год шла за него борьба, пока пьеса «Человек с ружьем» не получила всенародного признания на сцене Театра имени Вахтангова.

Сила «Человека с ружьем» заключалась как раз в необычном взгляде на известные исторические события. Это ведь было жизнелюбивое, комедийно экспрессивное зрелище на необычайно серьезную тему — на тему преодоления инерции прошлого. Герой фильма Шадрин выдавливал из себя, или, точнее, Октябрьская революция из него выдавливала психологию раба, и взрастала совершенно новая психология хозяина жизни, хозяина собственной судьбы и хозяина истории. Но этот серьезный, такой важный для судеб народа, революции процесс был подан Погодиным в яркой комедийной форме.

Г. М. Сергей Иосифович, вы знаете, конечно, статью Л. Арнштама, написанную к сорокалетию фильма «Человек с ружьем». Вспоминая картину, он оперирует теми же понятиями:

«...все смешалось в этом фильме!

Высокое с низким, смешное с трагическим, лирическое с откровенным гротеском. Соседствовали рядом, казалось бы, самые разнородные элементы: неудавшееся братание с немецкими солдатами-окопниками и спиритический сеанс в барском доме. Героический подвиг юного рабочего паренька с Нарвской заставы и лирическая песня, скорее даже романс о разлуке с любимой, романс, который неожиданно звучит то походной маршевой песней, а то и как реквием над сраженным вражеской пулей солдатом. Мужик в солдатской шинели равнозначно мечтает о встрече с Лениным и о собственной коровенке. А встретившись с Лениным в раскаленной атмосфере коридоров Смольного, даже не знает, с кем он беседует. Он же, оробев, упускает плененного им «великолепного» уссурийского генерала. И этот гротесково разыгранный анекдот становится одним из наиболее емких по смыслу сюжетных узлов... Нет, невозможно перечислить все, что составляет пеструю, почти карнавальную ткань этого фильма».

С. Ю. Я рад, что мой товарищ это заметил. Действительно, в ткань картины об Октябре органично вплелись и комедийные ситуации, и элементы сказа. А песенка «Тучи над городом встали» в исполнении Бернеса сейчас же вошла в жизнь, приобрела анонимность, стала частью советского фольклора. Я думаю, этим можно гордиться.

И что особенно ценно — Погодин не побоялся, а почувствовал необходимость обратиться к фигуре Ленина как к образу легендарному, народному, несколько сказочному даже. Поэтому такой органичной в карнавальной ткани картины оказалась сцена встречи Шадрина с Лениным в коридоре Смольного.

Г. М. При этом образ Ленина ничуть не потерял ни своей реалистической основы, ни многогранности характера, ни сложности психологического рисунка. Фильм «Человек с ружьем», как и сценарий Погодина, характерен сложной структурой, в которой «карнавальность» — очень сильный, но, конечно же, отнюдь не единственный элемент. Богатство, многослойность, неоднозначность этой структуры в полной мере проявились и в том, что комедийность ситуаций не только не снизила революционный пафос картины (видимо, этого опасались противники сценария Погодина), а напротив, лишь обогатила ее, сделав живой, человечной, близкой зрителю.

С. Ю. Сила Погодина-драматурга заключалась в его связях с народным творчеством. Погодин не исходил из каких-то теоретических установок, он был художником «нутряным», как говорили в старину, он стремился к народным традициям своей художнической интуицией.

Г. М. Однако вы действовали вполне сознательно, когда выбирали сценарий Погодина?

С. Ю. Вполне сознательно. Так же сознательно во время войны я искал сценарий эксцентрической комедии. Я отлично понимал, как был нужен в эти труднейшие годы смех, сатира советскому солдату, советскому гражданину, советскому народу. Это ведь многовековая народная традиция — смехом уничтожать отвратительное, безобразное, враждебное!

Тогда я и сделал «серию солдатских сказок»: девятый боевой киносборник и «Новые похождения Швейка». Это площадные народные представления с фольклорным персонажем, ставшим к тому времени неотъемлемой частью нашей культуры. Сценаристы Е. Помещиков и Н. Рожков, которые тогда со мной работали, хорошо это почувствовали.

И картины оказались нужными в первые же годы войны. У меня есть тому дорогие свидетельства — солдатские письма, в которых говорилось: здорово, что мы издеваемся над Гитлером и сажаем его в клетку. Между прочим, позже я прочитал в одном из воспоминаний фашистских генералов, что Гитлер говорил о невозможности для него проиграть войну с Советским Союзом: «Они же меня посадят в клетку и будут возить, как чучело». Вы понимаете,

как порадовала меня эта перекличка с нашей картиной.

Мы обратились к народным традициям, когда искали способ своим искусством помочь нашей армии и нашему народу в победе над фашизмом.

Не все, к сожалению, это понимали. Один из тогдашних руководителей кинематографии, помню, сказал: «Как может серьезный советский художник заниматься такими глупостями». Но я помню и другое. После показа «Новых похождений Швейка» в Доме кино Всеволод Пудовкин воскликнул: «Боже мой, да ведь это подвиг!» Слово это в применении к скромной нашей картине звучало преувеличенной похвалой. Но мы понимали: Пудовкин радовался вместе с нами, что искусство сражается, вносит свою лепту в осознание возможности, обязательности, исторической неизбежности нашей победы, стремится своим, необычным ходом к высотам социальной полезности.

Мне вспоминается замечательный доклад Чезаре Дзаваттини, который он сделал на первом совещании авторов кино в Париже в 1956 году (к сожалению, это многообещающее начинание интернационального объединения авторов фильма не имело продолжения). Основной тезис сообщения Дзаваттини был таков: если оглянуться на то огромное количество фильмов, которое выпущено и продолжает выпускаться мировыми кинопроизводствами, то придешь в ужас от того, сколько среди них бесполезных картин, фильмов-призраков, которые тут же исчезают навсегда. А искусство, как говорил тогда Дзаваттини, должно быть только полезным.

Многим показалась тогда упрощенной такая терминология. Однако он был прав: кинематограф, как всякое большое искусство, может и должен быть «витаминозным», обогащающим человека. Полезным в многообразном смысле этого слова: и полезным для сегодняшней борьбы, и в смысле проникновения в глубины жизни, истории, в общекультурном контексте.

Бесполезно все то, что ситуационно, временно, без корней. Только растение, имеющее глубокие корни, может плодоносить.

Г. М. Плодоносящее растение... Этот образ мне кажется по отношению к искусству не совсем точным. Растение способно к воспроизводству, и это замечательное его качество: каждый год давать те же плоды, что и прежде. А когда свойства этих плодов меняются, мы понимаем: что-то с растением не в порядке.

В искусстве воспроизводство одних и тех же плодов, похожих друг на друга,— как раз свидетельство неблагополучия.

С. Ю. Конечно, единство традиций и новаторства — это диалектический процесс, и достаточно сложный. Кто склонен упрощать его, совершает глубокую ошибку.

Здесь исторически складываются и ситуации драматические, порой трагические.

Маяковского упрекали в непонятности. Мы знаем, что неуспех «Бани», неполное ее понимание было одной из причин трагического поворота в его судьбе. Мы помним и другое: он любил кинематограф, но это была безответная любовь, никто вовремя не понял ни народных корней, ни бесстрашного новаторства его сценариев. Но прошло сравнительно немного времени — и Маяковский стал неотъемлемой частью советской народной культуры. И разве только советской? Пьесы Маяковского играют сейчас повсюду рабочие, пролетарские, прогрессивные театры. Его драматургия, как и фильмы Эйзенштейна, взята на вооружение коммунистическим движением во всем мире.

Сколько слушателей воспринимали на моем веку музыку Шостаковича и Прокофьева как модернистскую и непонятную. Можем ли мы представить сегодняшнюю жизнь советского народа без творчества этих великих композиторов?

Если бы спектакли Мейерхольда, вызывавшие такую бурю дискуссий и тоже считавшиеся «непонятными», могли дожить до наших дней (к сожалению, это чудо невозможно для театральных спектаклей даже с помощью кино и телевидения),— я уверен, что сегодня они вызвали бы живой отклик и понимание.

Глубокая ошибка считать, что искусство, уходящее корнями в народные традиции,—

это обязательно простое, всеми сразу поглощаемое искусство. Точно сказал об этом Бертольт Брехт:

«Чтобы быть понятым народом, вовсе не требуется избегать непривычных способов выражения и становиться лишь на привычные позиции. Не в интересах народа придавать диктаторскую власть его привычкам. Народ понимает смелые формы выражения, принимает новые точки зрения, преодолевает формальные трудности, если при этом выражаются его интересы».

Вот, кстати, критерий полезности, который декларировал Дзаваттини: искусство должно выражать интересы народа, и тогда оно непременно будет понято и принято народом.

Г. М. Это может произойти не сразу, но непременно будет. При том, впрочем, условии, что это искусство ощущает и использует свой «возраст», по вашему определению.

С. Ю. Здесь я хотел бы включить в круг наших собеседников одного из самых интересных исследователей искусства — М. Бахтина. Всех поразило его открытие связи творчества Достоевского с карнавалом. Когда Бахтин писал о «карнавализации» у Рабле, ему, конечно, легче было устанавливать, а нам воспринимать эти связи. Но Достоевский и — глубокие фольклорные традиции! Однако Бахтин, конечно, был глубоко прав, когда, внимательно и тонко исследуя метод Достоевского, установил не только лежащие на поверхности связи с детективным романом, но нащупал и выявил в творчестве великого психолога глубокие корни карнавальных традиций, неотрывных от древних народных истоков.

Так вот, Бахтин приходит к такому выводу:

«Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось все сплошь сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только настоящему, умирает вместе с ним».

Кое-кто, возможно, попытается усмотреть здесь отрицание злободневной тематики или вообще отрицание современности искусства. Ничего подобного! Здесь речь идет как раз о той плодотворнейшей традиции нашего кинематографа, о которой вы верно сказали: использовать глубочайшие корни, уходящие в глубину веков, для решения задач, стоящих перед искусством сегодня. И опыт советского кино говорит о том, что задачи эти могут быть успешно решены только в том случае, когда новаторское, злободневное произведение, по словам Бахтина, вбирает в себя и опыт прошлых веков. Я убежден: установка только на ситуационность, на быструю исчерпаемость кинематографического произведения — легкомысленное заблуждение.

Но заблуждение распространенное. Хотя его не всегда высказывают открыто, многие считают, что кино — искусство как бы сиюминутное: фильмы так быстро стареют, что не остаются в истории культуры, и это изначально заложенный в кинематограф изъян. А значит, и стремиться эту «сиюминутность» преодолеть — бесперспективное и ненужное дело.

Г. М. Алексей Герман, который принял участие в обсуждении проблемы традиций в «Искусстве кино», попытался объяснить, почему стареют фильмы. Он пишет об этом так:

«...фильмы стареют. Даже самые вершинные, непререкаемые. Даже классические, хрестоматийные. Что это? Принципиальное несовершенство нашего искусства рядом с литературой, не только старшим, но и призванным к господству видом искусства? Или «техничность» кино, зависимость от техники, ее возможностей, в которые упирается создание фильма на разных временных этапах? Или состояние языка кино, его выразительных средств, которые, может быть, и прошли бурный период становления, но и на сегодняшний день гораздо подвижней, незащищенней, юней, что ли, чем язык литературы?

Думаю, что кино стареет от своей преданности реализму жизни. Оно безусловней других художественных систем связано с жизнью, следует ей, повторяет ее реальный облик, запоминает жизнь вещно, предметно. Оно — как жизнь, живое, сиюминутное. В этом его слабость. В этом же и его сила, обаяние».

С. Ю. Нет, это заблуждение.

Я привел сегодня немало примеров долгой и явно перспективной жизни кинематографических произведений.

Преимущества литературы и других искусств перед кинематографом — кажущиеся. Сколько исчезло безвозвратно книг, картин и партитур, о которых мы сегодня даже не вспоминаем. Из-за того именно погибли, что бездумно ориентировались на «сиюминутность, понятую ложно, примитивно».

Я глубоко убежден, что произведениям, опирающимся на внутреннюю культуру художника, на тот самый «возраст», о котором я так настойчиво говорю,— им суждена долгая и богатая жизнь. У фильмов, ориентирующихся лишь на внешне понятую «сегодняшность», на конъюнктуру, не основанных на корнях своего искусства и своего народа, возраст изначально ограничен. Это однодневки. Вот они действительно исчезнут. К сожалению, их очень много. И у нас и на Западе. Так много, что Дзаваттини справедливо говорил об ужасе, который испытываешь от их количества.

И все же нельзя поддаваться эмоциям и качества однодневок переносить на свойства искусства. Они, к счастью, принципиально отличны.

Г. М. Не кажется ли вам, что, кроме традиций, питающих творчество художников, создателей фильмов, есть определенные зрительские традиции, традиции восприятия? Или, по крайней мере, что такие традиции должны существовать?

Но есть ли условия для создания и поддержания лучших традиций восприятия?

Ведь кинематограф, пожалуй, единственное искусство, которое, пытается функционировать без живой, то есть общедоступной классики. Невозможно представить себе читателя, который прошел бы мимо произведений (именно произведений, а не имен) Пушкина и Гомера, Толстого и Золя, Гоголя и Шекспира, Чехова и Гете, Достоевского и Стендаля. То же самое справедливо и для музыки, и для живописи, да и для всех искусств. Кинозритель же в массе своей воспитывается только сегодняшним кинематографом и всю жизнь идет рядом с движением кино. Но ведь такое параллельное движение суживает горизонт, не дает выработать истинные критерии. Не ведет ли это к выработке традиций зрительского отношения к кинематографу как к искусству «однодневок»?

Вы недавно написали прекрасную статью об Анри Ланглуа и созданной им Синематеке, о роли, которую играла и играет она в жизни французского кинематографа. Значит, эта тема близка вам, вы думаете над ней, она вас заботит.

В нашей стране существует один из богатейших киноархивов мира — Госфильмофонд СССР. Десятилетний опыт его московского кинотеатра «Иллюзион» и Кинотеатра повторного фильма говорит о неиссякаемом интересе зрителей к кинематографической классике. Бюро пропаганды советского кино с сетью его отделений тоже немало делает в этом отношении. И тем не менее в масштабах нашей гигантской страны это положения не меняет.

Я вовсе не жду от вас каких-то рецептов. Мне хотелось бы только, чтобы вы немного поразмышляли о традициях именно в этом ракурсе с точки зрения зрительского восприятия. В порядке постановки вопроса, что ли.

С. Ю. Да, кинематограф вырос, но, к сожалению, не позаботился о росте и воспитании своего зрителя, не нашел для этого организационных форм. Такие учреждения, как музеи и фильмотеки, конечно, не могут решить проблему в массовом масштабе.

А проблема, на мой взгляд, сегодня уже стоит остро.

Вырастают поколения, которые не видели фильмов, составивших славу искусства кино. А они должны их видеть, находить там нечто свое, новое. Классика кино должна быть известна так же, как необходимо входят в жизнь каждого поколения классические образцы всей мировой культуры. Ведь к классике мы обращаемся не для того, чтобы оборачиваться в прошлое, а, напротив, чтобы, опираясь на нее, познать сегодняшнее и строить будущее.

Я совершенно уверен, что если бы мы включили в систему показа для массового зрителя, для новых его поколений ознакомление с луч-

шими образцами кинематографического искусства, с культурой советского и мирового кинематографа, это принесло бы неоценимую пользу. Это обогатило бы духовно зрителей и, бесспорно, резко двинуло бы вперед развитие киноискусства.

Я думаю, что масса «однодневок», о которых мы говорили, в итоге несколько поубавилась бы: ведь у них была бы выбита почва из-под ног.

Но понятно, что одних благих пожеланий здесь мало. Проблема эта окружена массой организационных и технических вопросов, которые из-за своей сложности требуют государственного подхода.

У меня лично надежды на решение этой проблемы связаны также с «видеофильмами», с «кассетным кино».

Помимо того что «кассетное кино» позволяет разрешить массу технических затруднений, особо привлекательным мне кажется здесь то, что кинематограф при этом внедряется в повседневную жизнь человека, становится необходимой ее частью. Как сегодня книга.

Г. М. Не могу удержаться, чтобы не напомнить в связи с этим размышления Михаила Ильича Ромма — так близки они к тому, о чем говорите вы. В статье «Поглядим на дорогу» Ромм писал:

«Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества... Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на «магнитку» кинокартин... Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой картины станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным, близким другом, таким же, каким ныне стала книга...

Человек будущего будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он... подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любимую часть «Огней большого города».

И, может быть, он помянет добрым словом нас, кинематографистов старого XX века, заложивших основы его любимого искусства».

С. Ю. Я думаю, Ромм был глубоко прав. Он, правда, относит решение этой проблемы в далекое будущее. Время показало, что она может быть решена значительно раньше. Во всяком случае, уже сегодня мечта Ромма начинает приобретать черты реальности.

Г. М. С помощью «кассетного кино» могут быть разрешены и многие организационные вопросы. Так, видится сеть фильмотек, напоминающих теперешние массовые библиотеки. Большую роль, видимо, могут здесь сыграть клубы, объединяющие любителей киноискусства. Видимо, кино тогда прочно войдет в повседневную жизнь школы...

С. Ю. Школа — вот где должно начинаться воспитание традиций пользования богатствами мировой культуры и кинематографа как ее неотъемлемой части!

Я с большим вниманием слежу за теми шагами, которые предпринимаются у нас в области кинообразования. Много полезного делает здесь Совет по кинообразованию Союза кинематографистов, во главе которого стоит Илья Вениаминович Вайсфельд, большой энтузиаст этого дела. Это благородная и нелегкая работа, и значение ее трудно переоценить.

Г. М. В феврале этого года в Кургане состоялась Всесоюзная конференция, посвященная кинообразованию в школе и вузе. Мне довелось быть участником этой конференции, и я должен сказать, что там много говорилось о трудностях, которые ежедневно приходится преодолевать энтузиастам кинообразования. И все же общее впечатление от конференции радостное, я бы даже сказал, праздничное. Сам факт, что кинообразование в нашей стране доросло до уровня всесоюзной конференции, носящей деловой, практический характер, не может не радовать. А какие интересные люди из самых разных уголков страны собрались в Кургане! Какой интересный и разнообразный опыт стоит за этими людьми!..

С. Ю. Вот это — самое лучшее свидетельство важности и перспективности дела кинообра-

зования! И, как я знаю, конференция не случайно работала в Кургане.

Г. М. Да, в этом городе накопился интереснейший опыт системного введения кинообразования в школьный процесс. Этим активно занимаются партийные, советские, комсомольские организации, органы просвещения и культуры, работники кинопроката и кинофикации. Словом, создана целая армия, занимающаяся кинообразованием в школах, в том числе и сельских, в клубах, в кинотеатрах. Опыт такой продуманной системы пока уникален, но за ним, без сомнения, большое будущее.

И важно, что занимаются этим люди знающие, понимающие и любящие кинематограф. Подлинным центром этой работы — и научным и практическим — стал Курганский педагогический институт, а душой — его профессор Юлий Михайлович Рабинович.

С. Ю. Я знаком с ним. Это человек поразительной душевной щедрости!

Г. М. Один из его учеников, Александр Долинин, ведет в школе кинофакультатив по своей, оригинальной программе, которая называется так: «Основы киноискусства (На материале творчества Сергея Юткевича)». Я читал итоговые рефераты учеников...

С. Ю. Мне присылали эти работы. Интересно знать более объективное мнение о них, чем могло сложиться у меня.

Г. М. Сами темы рефератов показательны: «Внутренний монолог и фильм Сергея Юткевича «Ленин в Польше», «Мизансцена в кино (по статье С. Юткевича «Рождение мизансцены»)», «Коллаж — изобразительно-выразительное средство современного кинематографа (Изобразительные принципы Сергея Юткевича в «Сюжете для небольшого рассказа»)»... Ребята берутся за труднейшие проблемы современного кинематографа. У них немало свежих мыслей, острых наблюдений, смелых догадок. Но самое главное: видно, что кинематограф, его способ отражения мира прочно вошел в круг их размышлений об искусстве, его богатстве, в их суждения о жизни, о ее смысле. Видно, как искусство кино стало их помощником, другом, любовью.

С. Ю. Я подумал сейчас, что эти люди — не только курганцы, но все, кто занимается продвижением кинообразования,— создают самый прочный и обширный плацдарм для подлинно революционного новаторства в кино. И еще: закономерно, что в нашем разговоре о жизни традиций появилась и эта тема. Она не побочная, а одна из самых главных.

Это тема обновления традиций, а значит, продолжения их жизни в творчестве молодых художников и в сотворчестве молодых зрителей.

Г. М. Сергей Иосифович, когда говорят о традициях и новаторстве, имеют в виду чаще всего такую ситуацию: традиции — опыт предшественников, новатор — молодой художник.

Вам довелось прожить громадную жизнь в искусстве. Это дает нам возможность поставить вопрос несколько иначе. Ведь и внутри художника складываются определенные традиции, которые непрерывно развиваются. По-видимому, в процессе этого развития бывают ситуации, когда на художника, уже сложившегося, с развитыми собственными традициями, оказывает влияние (иначе говоря, вторгается со своими традициями) более молодой художник, сказавший свое слово в искусстве.

С. Ю. Конечно, существование традиции — это жизненный процесс, связанный не только с прошлым, но и со всем, что происходит в сегодняшней действительности, и не только в искусстве. Особенно если рассматривать жизнь традиций в творчестве каждой художественной индивидуальности.

Я могу говорить, что воспитал кинорежиссеров минимум четырех поколений. Воспитание в искусстве — это процесс взаимообогащения. Ясно, что эти четыре поколения молодых в большой мере воспитывали и меня.

Мне очень много дали теперь уже признанные мастера грузинского кино Тенгиз Абуладзе, Резо Чхеидзе [1], Эльдар Шенгелая. Они для меня — пример умения сплавлять воедино традиции своего народа с новаторством яркого и самобытного кинематографического мышления.

---

[1] В книгу Р. Юренева «Краткая история советского кино» (изд. Бюро пропаганды сов. кино. М., 1979) вкралась неточность: Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе учились во ВГИКе в мастерской С. Юткевича, а не С. Эйзенштейна и Л. Кулешова (прим. *Г. М.*).

Я с нетерпением жду каждую новую их работу, потому что знаю: она обогатит меня и в человеческом плане и эстетически.

Таким же близким мне художником является мой ученик Алексей Сахаров, хотя путь у него в искусстве складывался трудно и непросто.

Молодой режиссер Валерий Рубинчик, работающий в Белоруссии, никогда у меня не учился, но тем не менее тоже мне близок. В его фильме «Венок сонетов», может быть, слишком много стихов. Но зато там много и чисто кинематографической поэзии, и всегда радует умение художника увидеть ее и воплотить. Я знаю, В. Рубинчика упрекали в том, что он «слишком пристально смотрит фильмы Феллини». Но по-моему, это хорошо. Феллини — это еще один сказочник нашего времени, и таких влияний бояться не нужно. Говорят, что прогулка по городку на цирковых велосипедах, траурный катафалк на пляже — это цитаты из Феллини. Нет, это не цитаты, в них смысл, открытый в самой жизни, а не только в фильмах итальянского режиссера.

Беда, когда замыкаются только в кинематографических традициях, но плохо, когда не умеют смотреть картины других мастеров и находить в них животворные истоки.

Большое впечатление производят на меня работы Никиты Михалкова. А его ленту «Неоконченная пьеса для механического пианино» я считаю замечательным советским фильмом последнего времени. Это поразительный пример соединения чеховских традиций и современного кинематографа с его сложными ходами. Картина эта требует отдельного разговора. В книге «Поэтика кинорежиссуры», над которой я сейчас работаю, я обязательно к ней вернусь.

Или, скажем, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа. Тут удивительно все. Удивительно не только то, что молодой человек, не видевший войну, сумел восстановить внешние приметы этого времени, но и то, что он смог проникнуться внутренней его атмосферой и так впечатляюще перенести ее на экран. Это воплощенная в жизнь традиция советского искусства проникать в глубину народных чувств. В этой картине талантливо сплелись традиции советской эпической школы и комедии, документализма и романтики. Конечно, здесь сказалось и влияние творчества К. Симонова, и отца молодого режиссера, писателя Юрия Германа, романы и повести которого, я думаю, еще долго будут жить.

Я уж не говорю о таком вполне сложившемся, зрелом художнике, как Андрей Тарковский. Его картина «Андрей Рублев» своим соединением народных традиций с подлинным новаторством, как известно, имела немалый и вполне заслуженный международный резонанс.

То же можно сказать о Василии Шукшине. Меня лично особенно взволновал его фильм «Странные люди». Собственно, не весь фильм, а третья новелла, в которой председатель колхоза видит во сне собственные похороны. Это ведь сказочная традиция, но воплощенная современными средствами. Вспомните хотя бы, как неожиданно контрастируют ритмы плавного хоровода с модным твистом. В этой короткой новелле художник сумел воплотить квинтэссенцию своего творчества — завидное качество!

Вот мы с вами только что говорили о соблазнах «ситуационности», которая пытается подменить собой подлинную современность. Я хочу привести пример принципиальности художника, не поддавшегося этим соблазнам и тем самым заслужившим глубокого уважения.

Режиссер С. Микаэлян (когда-то занимавшийся на режиссерских курсах, где и я преподавал) добился заслуженного успеха отличной картиной «Премия». Казалось, он мог теперь спокойно «стричь купоны» со своей славы, но когда ему предложили, так сказать по инерции, сценарий на схожую тему, он, к удивлению дирекции, отказался и поставил совсем «не выигрышную» картину «Вдовы».

По-моему, это один из самых лучших фильмов современного советского кино, как по глубине и человечности темы, так и по строгому мастерству формы. Выбор актеров, обрисовка характеров, правдивость и выразительность среды — все это говорит о возмужании таланта художника, создавшего честную, искрен-

нюю и патриотическую картину. Она была «загублена» прокатом, проглядевшим ее идейное и художественное значение, но я верю — ее откроют заново и оценят по достоинству.

С живым вниманием слежу я за каждой новой работой моих старших учеников Г. Чухрая, Р. Викторова, Г. Данелия, В. Мельникова, а также и тех, кто у меня никогда не учился,— Б. Шамшиева, Э. Климова, Г. Маляна, Г. Шенгелая, Л. Гогоберидзе,— их поиски и свершения мне близки и интересны, а раз так, значит, они на меня влияют, заставляют меня корректировать свои взгляды, стимулируют мои собственные искания.

Я называю в основном имена совсем молодых художников. Ведь перечислить всех, чье влияние в той или иной мере я ощущал, просто нет возможности. Но было бы совсем несправедливо не назвать художников, работающих в других видах кинематографа. Например, талантливейшие работы А. Видугириса в кинодокументалистике, киевлянина Ф. Соболева в научно-популярном кино, и уж особенно увлекают меня мастера моей любимой мультипликации: Ф. Хитрук, С. Алимов, Н. Виноградова, И. Гаранина, Н. Кошкин, Д. Менделевич, Ю. Норштейн, А. Спешнева, Н. Серебряков, А. Хржановский.

Я не большой любитель телевидения, но как не упомянуть талантливый парафраз «Пигмалиона» Шоу в «Галатее» балетмейстера Д. Брянцева и режиссера А. Белинского...

Скажу еще, что остаюсь и сейчас театральным завсегдатаем, посещаю все наиболее заметные театральные премьеры. И признаюсь, в театре меня чаще, чем в кино, радует режиссерское мастерство. Оно ощутимо, весомо и в спектаклях художников, перешагнувших рубеж «среднего поколения», таких, как А. Эфрос, А. Гончаров, О. Ефремов, В. Плучек, и у более молодых, например, М. Захарова, чей последний спектакль о Ленине «Революционный этюд. Синие кони на красной траве» по силе художественного звучания и смелости режиссерского решения — заметное явление в сфере театрального искусства. С радостью назову еще таких разных, но столь же интересных режиссеров, как З. Корогодский, покойный В. Пансо, В. Спесивцев, В. Фокин. И уж совсем «дебютанта» Б. Морозова (обязательно посмотрите в театре имени Станиславского его спектакль «Брысь, костлявая, брысь!») — все это художники со своим интенсивным творческим мышлением, изобретательностью, вкусом к эксперименту, с пониманием сложности и ответственности режиссуры как самостоятельного искусства.

Кинематографистов с подобными свойствами, к сожалению, могу назвать гораздо меньше, чем хотелось бы. Слишком часто вместо постановочного замысла и режиссерской партитуры в таких картинах видно лишь ремесло или набор модных приемов.

Г. М. А как вы относитесь к моде? Ясно, что к «модничанью» вы относитесь плохо. Но к моде? Не считаете ли вы ее необходимой частью возникновения традиции? Вновь возникшее явление должно ведь войти в общее движение искусства (даже ценой упрощения), и только тогда, кристаллизуясь, отсеивая случайные, не основные свои черты, она становится традицией. Если так рассуждать, то, видимо, надо расценивать моду не только как неизбежность, но и как необходимый и полезный этап становления традиции. Или в этом рассуждении кроется ошибка?

С. Ю. Не могу с вами согласиться.

Корней Чуковский как-то обронил замечательный каламбур: он однажды отозвался о каком-то художнике: «Его снобит».

Я боюсь, что некоторых наших художников (да и критиков тоже) «снобит». И тогда традиция разменивается мелкой монетой приемов. Это признак поверхностности. Весьма неприятное заболевание, которое никогда и ничем оправдывать нельзя, с ним нужно бороться. Иначе это грозит стать дурной традицией.

Г. М. Кстати, когда мы говорим о традициях, мы автоматически подразумеваем лучшие, плодотворные. Но есть ведь и дурные традиции. Я понимаю, что это слишком большой и нелегкий разговор, но не могли бы вы, исходя из вашего большого опыта, хотя бы упомянуть такие традиции, которые мешают дальнейшему движению, чувству нового в киноискусстве?

С. Ю. Худшая традиция — не сберегать традиций. Например, у нас нет музея кино. А ведь музей — это лишь по дурной традиции место, где хранятся отжившие, мертвые вещи. На самом деле это обиталище живой истории, где сберегаются традиции, овеществляются связи поколений.

Сейчас открылась большая выставка, посвященная 60-летию советского кино. Будем надеяться, что она станет первым реальным шагом на пути к созданию Музея советского кино.

Я бы хотел привести еще один пример утерянной прекрасной традиции нашего кинематографа. Ведь только в социалистическом искусстве могли возникнуть творческие коллективы создателей фильмов — объединения соратников, связанных личной симпатией, думающих вместе, творящих в единстве. Вспомним «киноков», ФЭКС, творческие коллективы Кулешова, Эйзенштейна, Эрмлера, Герасимова... Успех многих советских фильмов определялся в большой мере методом подлинного коллективного творчества, постоянных творческих, а не механических, содружеств. К сожалению, сегодняшние так называемые «объединения» сложились по случайным признакам, на основе административных предписаний.

И последнее.

Очень хороший поэт Давид Самойлов недавно пожаловался: «Наша поэтическая критика имеет ряд серьезных недостатков: она работает на «средних уровнях». То есть почти нет рецензий или статей, где критик поэзии непосредственно анализировал бы материю стиха, что, конечно, интересно поэту. И именно материю, а не содержание, или, вернее, материю в связи с содержанием или содержание в связи с материей».

Г. М. Мне кажется, поэтам грех жаловаться...

С. Ю. Вот именно! Что же говорить кинорежиссерам, сценаристам, операторам, актерам, художникам кино, когда у нас в критике сложилась традиция «средних уровней», а ее нарушения все еще редки! Как правило, мы читаем подробное описание фабулы или знакомимся с мыслями критика по поводу содержания, а материя фильма, увы, часто ускользает из критических работ.

Но ведь этот недостаток имеет прямое отношение к массовому производству так называемых «серых картин». Их будет тем меньше, чем больше критика будет выполнять свою функцию совести искусства.

Маршак очень точно говорил:

«Я вообще уверен в том, что совесть и художественный вкус совпадают».

Совестливость — это то, что всегда было сутью русской и советской культуры, ее животворной традицией.

Занимаясь исследованием поэтики кинорежиссуры, я перечитываю сейчас книги о психологии творчества. Недавно я наткнулся на размышления по этому поводу давно забытого писателя и философа Розанова. У него много неверного, принципиально ошибочного, чуждого нам, но одну его мысль мне хочется привести:

«Секрет писательства в вечной и н е в о л ь н о й музыке в душе. Если ее нет, человек может только «сделать из себя писателя». Но он не писатель».

Многие пытаются «сделать из себя кинематографиста». Как и в писательстве, это никому не удается.

Секрет — в музыке в душе.

Но не только.

Секрет еще и в мощной музыке тех «десяти тысяч традиций», которые ощущает за собой художник.

И прежде всего в той музыке, которую призывал слушать Александр Блок: в музыке жизни, в музыке революции.

Быть достойными народного признания

Нурмухан Жантурин

Многие вопросы, которые жизнь ставит перед кинематографистами, рассматриваю с актерской точки зрения, хотя и понимаю, как это сужает, ограничивает мой кругозор. С другой стороны, убежден, что актерский труд и есть тот самый перекресток, на котором возникают и живут все творческие проблемы — одни из них разрушаются, некоторые видоизменяются — умирая и воскресая вновь.

Мне кажется, в художественной биографии иных актеров с большой достоверностью и яркостью очерчиваются принципы и особенности развития советского кино. Им предоставляется бесценная возможность переживать и воплощать на экране чувства и мысли людей самых разных времен, самых разных национальностей, стало быть, осваивать новые оттенки психологии, быта, общения и самое главное — приобщаться к культуре, истории, судьбе, характеру другого народа.

В. Инкижинов в «Потомке Чингисхана», В. Самойлов в картине «Звезды не гаснут», Л. Свердлин в фильмах «Алитет уходит в горы», «Насреддин в Бухаре» и другие настолько полно и глубоко входят в структуру национальной культуры, в общественное сознание, что им обеспечена долгая память и благодарность соотечественников монгола Баира, чукчи Алитета, азербайджанца Нариманова. Участие большого настоящего художника любой профессии озаряет не только какую-то определенную ленту, оно может заключать в себе более дальний прицел: такой мастер в силах вдохновить молодого начинающего коллегу, помочь обрести уверенность в себе, помочь нащупать нерв и почву будущего творческого пути.

Подобное случилось со мной в самом начале моей кинодеятельности: так сказать, первое поднятие занавеса произошло в фильме Марка Семеновича Донского и Сергея Павловича Урусевского «Алитет уходит в горы». Это была ученическая работа — я был студентом 2-го курса алмаатинской киноактерской школы. У чукчей своих актеров не было, исполнителей подбирали из числа казахов, киргизов, бурятов, якутов.

Марк Семенович, экспансивный, темпераментный, страстный, хотя и хвалил иногда, но больше сердился, ругался отчаянно и в общем-то был абсолютно прав — до меня не «доходило» кино, я еще был не два — не полтора, не актер кино и не актер театра.

Помощь и поддержка пришла незаметно, неожиданно. Отводил меня в сторону Свердлин, находил точные, четкие слова, подсказывал, занимался со мной режиссурой, что ли. Однажды успокоил меня Урусевский. Когда кто-то крикнул мне: «Не ту профессию выбрал», он сказал уверенно: не злись, парень, все у тебя получится, только не злись. Сейчас, на грани старости, вспоминаю с восхищением, как они работали — Урусевский, Свердлин, Абрикосов, Тенин. Сергей Павлович, павильон обкуривая безбожно, готов был варьировать бесконечно, чтобы пробилась красота на экран. Пробивалась она и в нас — его поиски заражали. Из актеров особенно удивлял меня Свердлин. В моем понимании он — актер истинный, настоящий мастер перевоплощения, пример того, как надо в кадре, перед камерой преображаться моментально — вот этого я сам никак не могу добиться. До сих пор.

Постоянную взаимосвязь национальных кинематографий актер ощущает на себе не только в плане ученичества — этот процесс нескончаем, — но и как накопление жизненного опыта и расширение творческих профессиональных и человеческих душевных контактов, к которым она, эта взаимосвязь, ведет. Сам я снимался на разных студиях — «Киргизфильме», «Узбекфильме», Свердловской, «Мосфильме», «Ленфильме», студии имени Довженко. В том же «Алитете» встретился с крупным актером из Киргизии Муратбеком Рыскуловым. В картине «Салтанат» снимался с Алты Карлиевым (молодой красивый туркменский актер был уже известен по ленте «Далекая невеста») и с замечательной киргизской актрисой Бакен Кыдыкеевой.

Кыдыкеева всегда нравится мне во всех ролях, особенно великолепна она в фильме Сергея Павловича Урусевского «Бег иноходца». В 1955 году — когда мы снимались с ней в «Салтанат», я был «зеленый», в тени, неизвестный, в «Беге иноходца» — работал на равных. Помню эпизод возвращения Танабая после бурной ночи. Он встречается с женой, и она говорит ему: «Посмотри на себя, как ты покажешься людям на глаза, иди в табун, я привезу во что одеться...» Так сказала, что я готов был провалиться, почувствовал, будто изменил, совершил преступление не перед героиней фильма, а перед Бакен Кыдыкеевой — стало стыдно мне, Нурмухану Жантурину.

В фильме «Джура», который А. Бергункер поставил в Киргизии, снимался вместе с узбекским театральным и киноактером Наби Рахимовым. На «Узбекфильме» переиграл всех басмачей-бандитов: у Али Хамраева в «Чрезвычайном комиссаре» я был курбаши Селимом, в «Канатоходцах» — басмачом-лазутчиком, играл с Раззахом Хамраевым, главным режиссером музыкального театра имени Мукими.

С самого начала своей работы в кино уловил у некоторых актеров, с кем посчастливилось встретиться на съемочной площадке, превосходное свойство. Большие актеры могут работать, как электрические лампочки: их включают — они работают в нужном ритме, с тонким подтекстом, смело и капитально, по-

том они отключаются и могут спокойно заняться чтением, игрой в шахматы, купаться в речке.

С особым чувством думаю о работе в «Зное» Ларисы Шепитько. До этого была единственная крупная картина — «Чокан Валиханов». Она, к сожалению, оказалась моей единственной удачной картиной на нашей студии, потом все были проходные, кроме, пожалуй, «Конца атамана» Ш. Айманова. Чокан Валиханов — герой субтильный, салонный, Абакир — от земли, пропахший потом, солидолом.

С прекрасным режиссером Ларисой Шепитько, как и с Мажитом Бегалиным, было абсолютное единомыслие, мы полностью и всецело доверяли друг другу. Хоть и была она молодая, но настырная, упорная. Работала серьезно, горячо. Тогда нащупывала почву, только натыкалась на опорные точки, в «Восхождении» стала мастером. Нашу картину потому и назвали «Зноем», что была она жестокая, жесткая. Из-за болезни авторов и актрисы фильм почти заново снимали на следующий год. Интересно, что поле, которое мы так от души пахали годом раньше, оказалось засеянным кукурузой — выходит, мы помогли колхозу (для повторных съемок пришлось искать другую целину). Помогали и «Зною» — основательную помощь оказал тогдашний директор «Киргизфильма» Ш. Усубалиев.

Последняя моя работа на «чужой» студии — «Жнецы» режиссера В. Денисенко. Картина о целине — не первого периода освоения, а того, когда надо было помогать убирать миллиард. Режиссер — человек взрывной, острый, импонирует мне такой постановщик.

С удовлетворением вспоминая тех, с кем работал, с не меньшим сожалением думаешь, а сколько тех, с кем не довелось трудиться вместе. Один из них — Ю. Райзман. Как жаль, что он не ставит «восточные» картины. Мне бы очень хотелось участвовать в его фильмах, чувствуется, он работает с актерами необыкновенно, так как не снимает одного и того же исполнителя дважды. Как-то был с ним рядом, спросил о причине. Ответил загадочно: вот так случается, что когда я хочу их снимать, они оказываются занятыми.

Немаловажный аспект взаимосвязи национальных кинематографий — акт познания, расширения и углубления взаимоотношений с миром. Вот в Свердловске я работал — «Кочующий фронт», гражданская война, барон Унгерн, Колчак... Была для меня совершенно новая работа, новый регион — буряты, монголы, тувинцы. Мой герой Гамбо Лабсан чамза — лицо невымышленное, архиепископ урянхайский, ламаист, был мракобесом и скопидомом (всюду таскал золото с собой). Для меня это было все новое, даже новая религия: знаком с исламом, христианством, а с буддизмом, к тому ж ортодоксальным, ламаизмом столкнулся впервые. Пришлось обратиться к литературе, чтобы хоть как-то ознакомиться с этой религией, с жизнью верующих, их поведением, правилами, привычками. Помогли мне и сам режиссер Барас Халзанов (он бурят, очень одаренный человек, пишет стихи, хорошие стихи, рисует) и совершенно великолепный учитель — Гамбо Царанджапов, бурят, народный артист СССР. Он провел молодые годы в дацане (монастырь буддистов): показывал, какие жесты в каких случаях применяются, какой палец выдвигается. Это язык «немых» — монахи могут понимать друг друга по выдвинутому пальцу. Картина, может быть, слабая вышла, но роль, кажется, получилась, понравилась. Позже, когда я снимался в Монголии в ленте «Слушайте на той стороне», монгольские актеры отмечали, что роль ламаиста в «Кочующем фронте» получилась — это не пустая похвала.

В «Кочующем фронте» снимался и Юрий Соломин. В актерском деле не только нужно быть хорошим исполнителем своей роли, но необходимо, обязательно быть партнером. Я так понимаю: если твой партнер будет плохо работать, то и ты будешь работать плохо и наоборот. В Юрии Соломине не могу не оценить способности хорошего, честного партнера, ему можно верить. Жалею, что в фильме у нас с ним было всего три эпизода. Участвовала в этой картине и Жанна Керимтаева, работала добросовестно, неплохой актрисой должна стать. Другую подающую надежду актрису я обнаружил, снимаясь в фильме «След росомахи» на «Ленфильме» — Роза Тажибаева сейчас работает в Карагандинском театре. Недавно, когда я репетировал Макбета, она готовила роль леди Макдуф. Всех наших молодых актеров люблю, когда они трудятся честно, не впадают в амбицию — «мы-де ученики Бабочкина». Наверняка Борис Андреевич учил: диплом, выданный институтом, — это только путевка в актерский путь. Лишь проработав 10—15 лет, можно сказать, стал ли ты актером, а через 15 лет каждый образ требует еще более напряженной работы. И пусть работа у актера будет всегда, хорошо бы молодым не знать извечной актерской проблемы, когда нет роли.

Честное, принципиальное отношение к актеру — непременное условие для дальнейшего подъема советской кинематографии, вклад которой в искусство я вижу прежде всего в том, что она вплотную приблизила актера к зрителю, помогла актеру раскрыть внутренний мир не только героя фильма, но и свой собственный.

Правда, в последнее время с сожалением замечаешь излишнее увлечение показом внутреннего мира человека через щебетанье птиц, челюсти крокодила и прочее, словом, отраженно. Кинематограф порой хотят превратить в романиста, пейзажиста — с описаниями, как удавчик прополз, жаворонок пропел. Это может стать такой помехой актеру, как и монтажное фокусничание. Вспомним картины «Чапаев», «Мечта», «Сельская учительница», «Калина красная» — в этих и подобных фильмах актеру есть что играть, режиссеры не ориентируются на захватывающие внешние приемы, а прежде всего вкладывают веру в актера: это фильмы и режиссерские и актерские. Именно такие фильмы я считаю основой сегодняшнего и будущего кино.

Алма-Ата

В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО ДОЛЖНЫ НАХОДИТЬ ТАЛАНТЛИВОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ ПРОЦЕССЫ КОММУНИСТИЧЕСКОГО СОЗИДАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА, ПРЕТВОРЕНИЯ В ЖИЗНЬ БЕССМЕРТНЫХ ЛЕНИНСКИХ ИДЕЙ, ИСТОРИЧЕСКИЕ УСПЕХИ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ МИРА. В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИНО СЛЕДУЕТ ГЛУБОКО ЗАПЕЧАТЛЕТЬ ГЕРОИЧЕСКИЙ ПУТЬ, ПРОЙДЕННЫЙ СОВЕТСКИМ НАРОДОМ ПОД РУКОВОДСТВОМ КПСС, СВЕРШЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЭТАПА КОММУНИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА, НЕУКЛОННОЕ УПРОЧЕНИЕ МОРАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА НАШЕГО ОБЩЕСТВА; БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ УДЕЛЯТЬ ОТОБРАЖЕНИЮ ТРУДА И ПОДВИГОВ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА, ЕГО БОГАТОГО ВНУТРЕННЕГО МИРА, УТВЕРЖДЕНИЮ ИДЕЙНЫХ И НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ НАШЕГО ОБЩЕСТВА, СОВЕТСКОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ.

Из Постановления ЦК КПСС
«О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

«Вкус хлеба»
«В год неспокойного солнца»

Николай Савицкий

Труда и разума свершенье

1979 год, юбилейный для советского кинематографа, ознаменовался появлением целого ряда произведений киноискусства, отмеченных стремлением к более полному выражению созидательного пафоса нашей эпохи, к глубокому и многостороннему освещению самых сложных социальных проблем времени.
Среди этих картин выделяются тетралогия режиссера А. Сахарова «Вкус хлеба», о которой мы рассказываем в этом номере нашего журнала, и фильм-поэма режиссера А. Михалкова-Кончаловского «Сибириада» (рецензия на него будет напечатана в следующем номере журнала). Ко всем этим — новым для современного кинопроцесса — картинам, в том числе и к «Вкусу хлеба» и «Сибириаде», мы еще не раз будем возвращаться.

«ВКУС ХЛЕБА»

Сценарий А. Лапшина, А. Сахарова, Р. Тюрина, В. Черныха. Постановка А. Сахарова. Оператор Д. Фатхулин. Художник А. Толкачев. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры Ю. Михайлов, В. Щедрина. «Мосфильм», «Казахфильм», 1979.

«Целина — это степь, превращенная в хлебное поле...» Строки из поэмы Олжаса Сулейменова завершают последний из четырех фильмов картины «Вкус хлеба», повествующей о целинной эпопее советского народа. Об одном из самых впечатляющих и славных свершений в истории нашего государства.

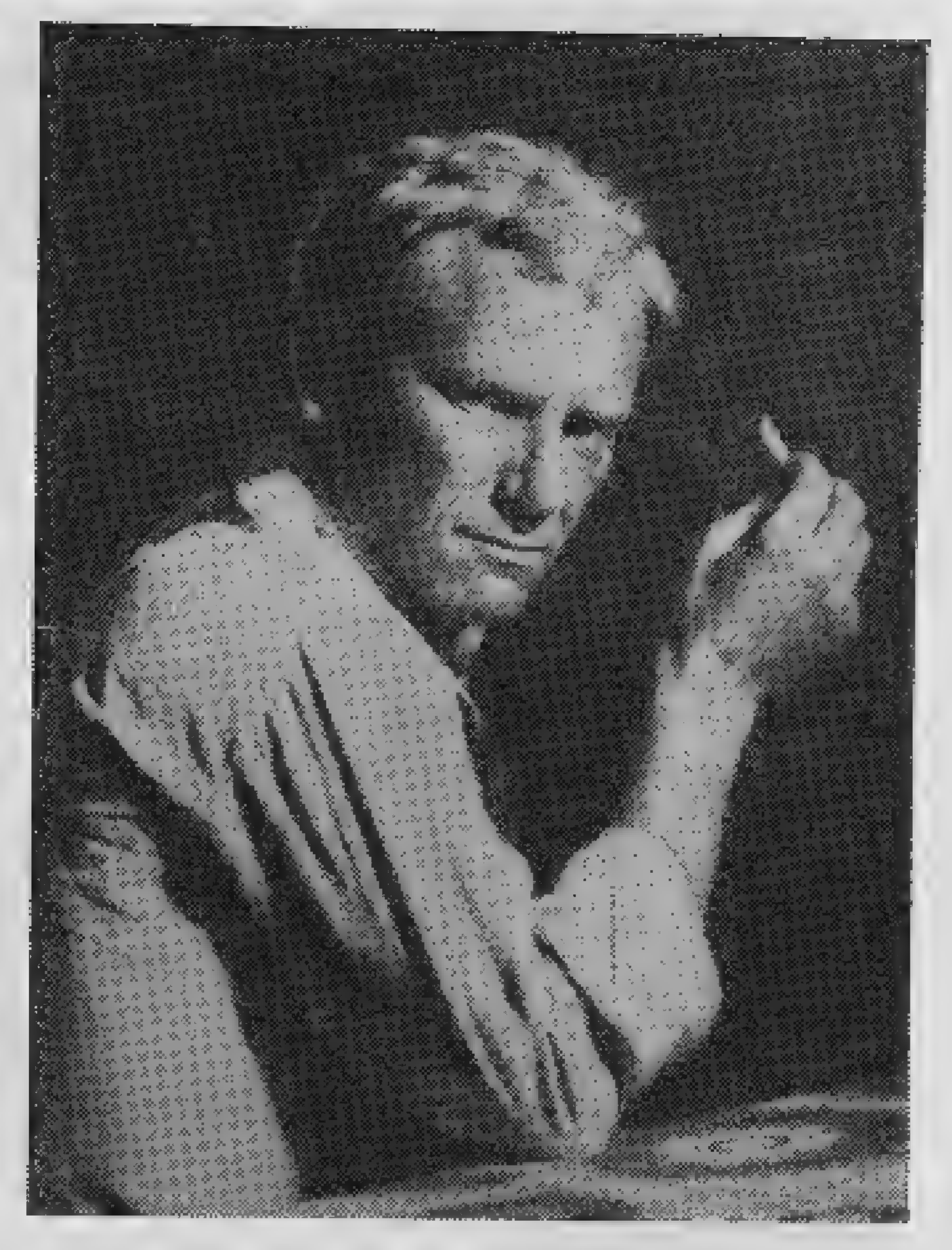
...Хлебное поле. Море полновесных колосьев. Источник жизни... Это — сегодня! ...Степь. Голая или в ковыльных волнах, гонимых ветром.

Безлюдная, почти без признаков жизни... Это — едва ли не вчера!

Двадцать пять лет — срок немалый в пределах отдельной человеческой биографии. Четверть века. Срок ничтожный в биографии земли, в масштабах Истории. Так что же — чудо? Чудо, которому не найти объяснения, если смотреть на дело отвлеченно, сопоставляя лишь итог его и начало. Реальный, закономерный результат труда людей, их воли и разума, если мыслить конкретно, в категориях самой действительности, обращаясь к событиям и фактам, многие из которых уже принадлежат истории. Но разве — только истории?

Целина — наша нынешняя явь. И в ее прошлом, и в настоящем. Суть не в круглой дате, не в торжественном ощущении юбилея. Раньше ли, позже ли, а должно было наше искусство вглядеться, пристально и честно, в огромное, необозримое, как само целинное поле, явление, имя которому — Целина. Не зря и слово это чаще пишут сегодня с заглавной буквы: свое первое, узкое значение оно переросло давно и воспринимается теперь как необыкновенно емкое собирательное понятие. Как многозначный символ. Целина!.. Ее героическая летопись. Ее удивительные люди. Ее бесценный опыт. Ее большое будущее.

«Вкус хлеба» — это о Целине.



«Вкус хлеба». Сечкин — С. Шакуров

Целина была нужна!..

«Вкус хлеба» — не подробная реконструкция прошлого, не «документ», воспроизведенный кинематографическими средствами. Мера исторической аутентичности фильма задается не скрупулезным копированием архивных материалов или точным сведением известных событий по датам и месту действия. Как всякое художественное произведение, «Вкус хлеба» подобной задачи не имел, не мог иметь. Авторы не «цитируют» историю — они ее осмысляют. Оценивают с дистанции времени, в свете того нового опыта, углубленных и выверенных представлений, которыми никто и не располагал двадцать — даже десять — лет назад.

«Высвечивая памятные вехи», картина обращена скорее в настоящее и грядущее, нежели в прошлое. Однако ход авторских раздумий, содержание и пафос ленты, ее бесспорную злободневность, как и разветвленную систему художественных мотивировок, трудно понять вне исторического контекста. Не имея отчетливых представлений о социально-экономических предпосылках Целины. О том, ч т о было здесь главным стимулом и ч т о означало для нашего народа и государства освоение пустующих земель Казахстана и Западной Сибири, в огромных масштабах, широким фронтом и невиданными доселе темпами начатое в 1954 году.

...В 1978 году появилось произведение, сразу же получившее широчайшую известность и в нашей стране и за ее рубежами, — «Целина» Л. И. Брежнева, книга, которой присущи необычайная емкость и глубокий реализм в отображении величественного подвига советских людей, незабываемого времени освоения целинных земель в Казахстане. Воспоминания Лео-

нида Ильича Брежнева, человека, «которого сама История вправе назвать первоцелинником в самом большом смысле этого слова» [1], многократно обогатила наши представления о героическом прошлом, позволила увидеть его ярче и отчетливее — в исторической перспективе, в свете тех грандиозных задач, что сегодня успешно решаются партией и народом.

«Целина» вышла в свет, когда работа над картиной «Вкус хлеба» практически заканчивалась, — тем более знаменательно, что фильм оказался в главном русле идей и исторических обобщений книги (к ним мы еще не однажды вернемся), которой свойственны предельная партийная прямота и откровенность, высокое уважение и любовь к человеку труда, ясный, исчерпывающе полный анализ важнейших явлений нашей общественной и экономической жизни. Вслед за книгой Л. И. Брежнева картина «Вкус хлеба» проникнута стремлением дать точную и всестороннюю характеристику реальных обстоятельств, в силу которых наступление на Целину в начале 50-х годов сделалось необходимым, а соответствующие решения партии, принятые абсолютно своевременно, — полностью отвечали объективной необходимости, интересам и потребностям страны. Вспомним, что сказано по этому поводу у Л. И. Брежнева: «Положение с хлебом вызывало в те годы серьезную тревогу. Средняя урожайность зерновых в стране не превышала 9 центнеров с гектара. В 1953 году было заготовлено немногим больше 31 миллиона тонн зерна, а израсходовано свыше 32 миллионов. Нам пришлось тогда частично использовать государственные резервы.

Для того, чтобы выйти из этого положения, нужны были кардинальные, решительные и, что особенно важно, срочные меры» [2].

Какими же ресурсами располагали тогда наши экономика и сельское хозяйство для решения зерновой проблемы? Ведь страна еще не залечила всех ран войны, со времени окончания которой прошло меньше десяти лет...

Партия отдавала себе отчет в сложности ситуации, трезво взвешивая потребности и возможности страны. Принятая сентябрьским (1953 г.) Пленумом ЦК КПСС обширная программа была направлена на ликвидацию недостатков в руководстве сельским хозяйством; она была рассчитана на подъем всех его отраслей, но в силу веских причин не могла обеспечить немедленных результатов, в том числе — и быстрого увеличения производства зерна. В создавшихся условиях наметился единственно верный выход: резко расширить посевные площади, засеять земли, с которых в первый же год можно будет, не применяя удобрений, получить урожай, достаточный для выравнивания крайне напряженного зернового баланса страны.

И вот 30 января 1954 года состоялось заседание Президиума ЦК, обсудившее задачи, связанные с подъемом целины, а вслед за этим открылся февральско-мартовский Пленум ЦК КПСС, принявший Постановление «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель». «...Великая идея Коммунистической партии, осуществление которой помогло, если мыслить историческими категориями, почти мгновенно превратить безжизненные, глухие, но благодатные восточные степи страны в край развитой экономики и высокой культуры» [3], — начала воплощаться в жизнь.

К этому-то времени и относится начало действия фильма. В кадре — полоса «Правды» за 11 февраля 1954 года с текстом исторического Обращения ЦК КПСС. Укрупнением выделяется абзац: «...Одним из важнейших источников увеличения производства зерна в стране является освоение целинных и залежных земель... Эта работа партией уже начата...» Но еще раньше экран заполнит снятая «с птичьего полета» панорама — степь под белым снеговым покровом. Необъятный простор — до самого горизонта. Мертвая, стылая земля, на которой, кажется, нет места ни человеку, ни растению...

Она так бы и оставалась мертвой, эта земля,

[1] «Продолжение подвига: О «Целине» и целинниках». М., Политиздат, 1979, стр. 3.

[2] Л. И. Брежнев. Целина. М., Политиздат, 1978, стр. 29—30.

[3] Л. И. Брежнев. Целина, стр. 26.



«Вкус хлеба».
Мураталиев — Н. Ихтымбаев,
Кемелов — И. Ногайбаев,
Ерошин — В. Рыжаков

если бы не люди, которые вскоре пришли сюда, разбудили ее, тяжким, упорным трудом обратив себе на пользу ее веками копившееся и остававшееся втуне плодородие. Люди такие нашлись.

...Вот они столпились в коридорах Министерства совхозов, где разместился оперативный штаб по отбору специалистов для новых районов. Ждут вызова у дверей кабинетов. Горячо обсуждают последние новости. Живо обмениваются мнениями. О чем-то сосредоточенно спорят. На несколько минут исчезают за порогами прокуренных комнат, чтобы выйти оттуда с заполненными бланками направлений в руках. С твердой решимостью выполнить фантастическую по сложности и объему задачу, сформулированную партией продуманно, дальновидно.

«Важно было, чтобы человек понял всю сложность и глубину замысла, проникся верой в задуманное дело и служил ему с полной отдачей сил» [4].

Поняли, поверили и сил своих поистине не жалели. Многие тысячи — будущие секретари вновь создаваемых райкомов, директора будущих совхозов, агрономы, зоотехники, инженеры, механики — составили авангард целинной армии, начав подготовку предстоящей битвы за хлеб. Подготовка, естественно, шла не только за пределами Казахстана, но и в самой респуб-

[4] Л. И. Брежнев. Целина. стр. 11.

лике, трудящимся которой предстояло самым активным образом участвовать в освоении Целины. Однако еще до начала основных работ необходимо было осуществить так называемый нулевой цикл — землеустроительные работы (определение границ и характера будущих хозяйств, размеров площадей, отводимых под вспашку и под пастбища), поиски источников водоснабжения и так далее. Землеустроители изучили почти треть территории Казахстана, при этом только Академия наук Казахской ССР скомплектовала и отправила в намеченные для освоения районы шестьдесят девять комплексных экспедиций и отрядов. Казахские ученые и специалисты трудились вместе с почвоведами, ботаниками, землеустроителями, гидротехниками России, Украины, Белоруссии; их общими усилиями была проделана колоссальная работа по обследованию ста семидесяти восьми районов республики, что позволило выявить первоначально более двадцати двух миллионов гектаров, пригодных для вспашки земель.

В Москве тем временем в срочном порядке формировали костяк руководителей огромного целинного хозяйства; в составе его было немало людей с опытом и стажем, но, пожалуй, никто из них не мог в ту пору в точности предвидеть всю грандиозность свершения, путь к которому лежал отсюда — от подъезда всесоюзного целинного штаба, где вручали им скромного вида документ с оттиснутой второпях печатью! Даже до самой первой борозды было в те дни не так уж близко... А двадцать пять миллионов гектаров казахстанской целины (из сорока двух, освоенных в стране на сегодня) и богатырские урожаи ближайших лет были сродни далекой мечте... Но снова вспомним — из этих двадцати пяти миллионов воcемнадцать было поднято в казахстанских степях за 1954—1955 годы, а уже в 56-м Казахстану вручили первый орден Ленина за первый миллиард пудов хлеба. Целинного хлеба!..

И не будь Целины, этого дополнительного, этого жизненно нужного в стране миллиарда мы бы не имели. Так скоро, во всяком случае. Не будь Целины. И самое главное — людей Целины!

Человек своего времени

«Целинник» — вчера еще незнакомое слово — быстро вошло в обиход, стало привычным. С годами в нем появился новый, обобщающий смысл. «Этим словом обозначен особый характер, обусловленный потребностью времени»[5].

Конечно же, по-разному можно рассказывать о Целине. Тема эта необъятна, неисчерпаема. (Кстати, и эти заметки о фильме — результат лишь первых впечатлений, не претендующий на исчерпывающую завершенность и окончательность выводов.) В будущем литература и искусство наши наверняка станут обращаться к ней вновь и вновь. Но «Вкус хлеба» — это то, что уже состоялось. «Первопроходческая», пионерская — в отдельных своих отличительных особенностях — работа. Наверное, немало из найденного создателями картины будет подхвачено, продолжено, углублено, развито дальше... Отметим, однако, уже сейчас, несколько забегая вперед, очевидную заслугу авторов этого фильма: они первыми предприняли в нашем кино попытку, в целом бесспорно удавшуюся, масштабного, развернутого, обладающего художественным своеобразием и убедительностью раскрытия столь крупной и исключительно важной в силу своей очевидной актуальности темы.

Сердцевина всей образно-содержательной структуры «Вкуса хлеба» — человек. Закономерен этот преимущественный интерес художников к характеру, к духовному облику, к судьбе личности, сопричастной великому всенародному подвигу, каким навсегда останется в нашей памяти Целина. Заслонить его — человека — огромностью им же содеянного, оставить «не в фокусе», лишь перечисляя и описывая события, общую панораму целинной истории, сколь бы грандиозны и уникальны ни были они сами по себе, не выявить ценности вклада каждого в дело миллионов — значило бы пройти мимо самого главного в общественно-историческом содержании Целины, не усвоить ее нравственных уроков.

Через неповторимые индивидуальные качест-

---

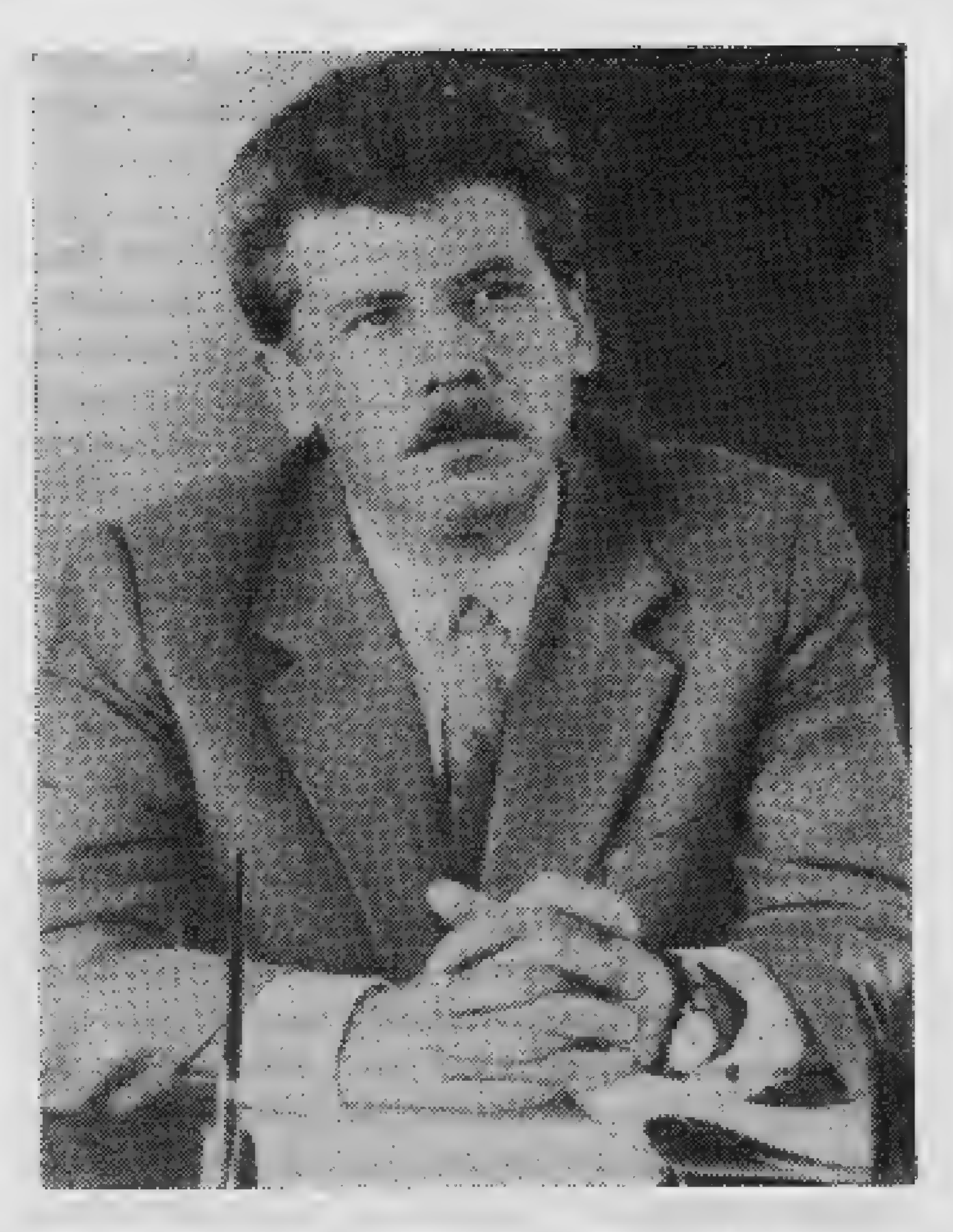
[5] Л. И. Брежнев. Целина, стр. 34.

ва и типические черты, факты биографии, линию поведения, внутренний мир основных (и не только основных) персонажей; через их переживания, личные драмы, потери и обретения; в коллизиях острых, накаленных, где выплескиваются на поверхность чувства, страсть и неустанная подспудная работа мысли, — фильм вскрывает пласты реальной действительности. Экстремальные обстоятельства Целины. Сложную динамику явления. В каком человеке нуждалась Целина — и какого она получила? Вот, пожалуй, первый по важности вопрос, который в данном случае задается и на который с предельной ясностью отвечает экран.

Казалось бы, ничего принципиально нового, неожиданного здесь уже не скажешь... На целинные земли отправлялись энтузиасты-добровольцы. Самоотверженные, упорные, сильные духом. Кто же про это не знает!.. Шли по велению сердца — да не смутит читателя несколько потускневший от частого употребления оборот, точный по существу. В первые же годы в Казахстан на постоянную работу выехали более шестисот тысяч инженеров, техников, специалистов различных отраслей сельского хозяйства, механизаторов, строителей. Комитеты комсомола выдали путевки тремстам пятидесяти тысячам юношей и девушек, а всего от комсомольцев, изъявивших желание ехать на Целину, поступило около миллиона заявлений. Энтузиазм был массовым, иногда он даже превышал потребности огромного дела. Призыв Коммунистической партии был подхвачен, поддержан народом искренне и горячо.

Не стоит, однако, думать, будто слова «целинник» и «энтузиаст» — синонимы-близнецы. Верно, у них много общего. Но значение первого все-таки много шире. Ведь сражение за целинный хлеб — тот, что был, есть и будет — выиграно не одним только энтузиазмом.

Узловой комплекс вопросов, практически вставших в повестку дня Целины, «Вкус хлеба» освещает подробно, порой — чуть ли не с научной обстоятельностью, обогащая зрителя знанием принципиальных деталей, известных, должно быть, далеко не каждому. Однако неповторимая, не имевшая прямых аналогий практика Целины заострила еще и некую общую проблему, которая, как показало время, становится сейчас все более и более актуальной, социально значительной. Решение ее определяет в конечном счете успех всех наших, больших и малых, начинаний. Это — проблема личной ответственности, глубоко нравственного отношения к делу, разумной инициативы, понимания труда как творчества. С нею связано наличие в характере человека определенных идейных и моральных качеств, потребность в которых на современном этапе развития социалистического общества является безусловной.



«Вкус хлеба».
Ерошин — В. Рыжаков

Столь важный аспект нашей сегодняшней жизни, которому литература и искусство уделяют в последнее десятилетие особое внимание, разрабатывается в фильме последовательно, с гражданских позиций. Наиболее полное и эмоционально насыщенное воплощение он находит в образах директора целинного совхоза Степана Сечкина (С. Шакуров) и партий-

ного руководителя Владимира Ерошина (В. Рыжаков), прибывших в Казахстан весной 54-го с одним из первых эшелонов.

Сперва — о Сечкине.

...Сечкин Степан Алексеевич, русский, из крестьян... Коммунист... В 18 лет ушел добровольцем на фронт... Армейский контрразведчик... Орден Боевого Красного Знамени... Главный агроном подмосковного хозяйства «Солнечное»... Покуда секретарь отборочной комиссии бесстрастным тоном излагает биографические данные будущего целинника, мы присматриваемся к нему все внимательнее...

Впрочем, интерес наш к Сечкину пробуждается сразу, как только показался в сутолоке и суете целинного штаба этот невысокий, но крепко и ладно скроенный мужчина лет тридцати. Улыбчивый, доброжелательный. Взгляд озорной и в то же время — пристальный, требовательный. Во все сию же минуту готов вмешаться, всем кругом интересуется. Живой, общительный, энергичный. Перед начальством не робеет, собственное мнение высказывает напрямик, суть дела схватывает быстро — и столь же быстро реагирует на любую неожиданность... В этих вводных эпизодах дается лишь эскизный набросок характера, но уже в них в Сечкине угадывается человек активной жизненной позиции. Вскоре мы убедимся, что первое впечатление не было обманчивым.

Итак, Степан Сечкин — один из трех центральных сквозных персонажей тетралогии: во всех четырех ее фильмах добрая половина сцен не обходится без его прямого участия или без упоминания о нем. А если оценивать место Сечкина в картине с учетом яркости, выразительности этого образа, его емкости, содержания и сюжетной весомости поступков Степана Алексеевича, то можно считать его основным героем произведения. Причем Сечкин — герой не только в литературно-кинематографическом смысле: он по-настоящему мужественная, способная и на геройский поступок личность. Добавим — личность в высшей степени привлекательная, по-человечески интересная. И, наконец: «...особый характер, обусловленный потребностью времени», времени сурового и героического, — к нему это приложимо вполне!

Не важно, что, на первый взгляд, определяющие свойства такого характера — в их примелькавшейся, стереотипной подаче — не вполне ассоциируются с внешним обликом Сечкина, с его склонностью к бесшабашным выходкам, например... Пускай себе! Образ не «оснащается» загодя, не предъявляет с порога весь «реквизит», по штату причитающийся «положительному герою». Высокая сознательность, сильная воля, целеустремленность и трудолюбие, которыми обладает Сечкин, еще успеют проявить себя. Ни постановщик, ни актер не спешат априори навязать зрителю свое мнение о Степане Алексеевиче. Нам самим предстоит удостовериться, что любовь к Отечеству, сознание своего долга, благородство чувств и помыслов, самоотверженность — вот они, корневые качества этого народного характера. До поры до времени о них, повторяю, можно только догадываться, но уж после, когда широкая сечкинская натура развернется, раскроется на всю глубину, — нельзя будет в них усомниться.

А задорное шутовство, «номера», которые так любит «откалывать» Степан, — это и своего рода природный дар, и подсознательно выбираемый стиль поведения, и верный признак крепкого душевного здоровья человека, уверенного в себе, влюбленного в жизнь, увлекающегося и убежденного, что всякую трудность одолеть можно. Стоит только захотеть по-настоящему, пораскинуть мозгами да силы приложить! Ведь поборол же он свой недуг: после ранения его левая рука «как плеть висела», теперь — «как отбойный молоток». Нехитрая «терапия» помогла — каждый день бил он больной рукой в стену, каждый день по одному удару набавлял... Что, тоже вроде бы несерьезно? Но рука-то — вот, полюбуйтесь, действует. Еще как!.. Говорят, кулаком стену не прошибешь... Степану Сечкину придется однажды доказать обратное. Это — если про конкретный случай, — когда бывшие уголовники посмеяться над ним вздумали. Кулаком — стену!.. Это ведь еще и образ, метафора человеческого упорства, несгибаемости, способности добиться намеченного во что бы то ни стало...

Таким он проявит себя и на новом месте

С самого начала. От вагончика на неуклюжих полозьях, который приволочет в завьюженную степь по компасу направляемый трактор, пойдет расти сечкинский совхоз с красивым названием «Бескрайний». Здесь увидит Степан Сечкин первый след, далеко потянувшийся за плугом по девственной глади земли, пройдет свой «первый целинный меридиан». Потом будет первый урожай, а через два года — настоящий, «большой хлеб». На месте саманных времянок поднимутся в «Бескрайнем» добротные, прочные дома, фермы, мастерские. Откроется первая школа. Сыграют первую комсомольскую свадьбу. Жизнь начнет налаживаться. Хозяйство войдет в силу, станет передовым. И будет во всем этом немалая доля его, Степана Сечкина, труда, частица его щедрой души...

Если Сечкин Сергея Шакурова сыгран, как говорится, на открытом темпераменте, распахнуто и доверительно, с верным расчетом на мгновенный контакт с аудиторией, то у Валерия Рыжакова (Ерошин) принцип организации роли совсем иной, что отвечает различиям в драматургии двух этих образов.

Экспрессивность, ставка на выразительность жеста, действия, некоторая доля эксцентрики, абсолютно уместные в первом случае (этими приемами Шакуров владеет мастерски), — в отношении Ерошина были бы попросту неприемлемы. Во-первых, он от природы более сдержан, многое переживает в себе, не желая выдавать своих чувств окружающим. Во-вторых, развитие этого характера по ходу сюжета протекает сложнее, накопление нового качества происходит в нем медленно и выявляется постепенно. Думается, это-то и было самым трудным для исполнителя — передать эволюцию героя: его постепенное внутреннее обогащение, нравственный рост, — не теряя из виду первоосновы образа. Надо признать, что Рыжаков справился со своей задачей успешно, хотя временами его персонажу недостает естественности и теплоты.

Поначалу может казаться, что Владимир Ерошин из тех людей, которые годам к тридцати (с Сечкиным они почти ровесники) в духовном отношении полностью сформировались, имеют устоявшиеся взгляды и привычки, окончательно определили свой жизненный путь — и каких бы то ни было перемен здесь не предвидится. В подобном предположении верно только одно: Владимир Петрович Ерошин на самом деле выбрал себе жизненную стезю раз и навсегда; он, бывший комбат танкового полка, ныне — кадровый партийный работник. В остальном же Ерошин из фильма «Хлеб Отечества» (завершающая часть тетралогии) заметно отличается от Ерошина, показанного в первой части.

Прошлый военный опыт особым образом преломился в сознании Владимира Петровича: понятия партийной и воинской дисциплины для него практически совпадают. В армии приказ обсуждать не принято... А можно ли критически отнестись к решению, принятому твоими старшими товарищами по партии, у которых и ответственность серьезнее, и опыта больше? Первоначальное впечатление таково, что Ерошин не задает и никогда не задаст себе подобный вопрос. Честный и исполнительный, волевой, энергичный, с крепкими нервами, он несколько прямолинеен и не желает ничего усложнять. Если все продумано, взвешено, решено — сомнения излишни... Он склонен к самоограничению, к отказу от права на собственное решение. Однако ж и на фронте бывало так, что приказ приказом, а часть инициативы требовалось взять на себя, действуя на собственный страх и риск...

Но вот уже в одном из первых эпизодов с участием Ерошина звучит неожиданная нотка, намек на предстоящее обновление этого характера. Здесь же, кстати, интересно проявляется и характер первого секретаря обкома Кемелова (И. Ногайбаев), опытного партийного руководителя, душевного и чуткого человека; в дальнейшем образ Кемелова получит необходимое развитие, будет углублен — и почти каждое появление на экране героя Ногайбаева будет связано с принципиально существенными обстоятельствами сюжета. Кемелов — один из многих коммунистов Казахстана, с которыми мы встречаемся в картине; значительность этого образа отвечает важности той роли, которую сыграли местные партийные кадры республики на Целине.

...Напутствуя будущего секретаря райкома

партии вновь создаваемого района, Кемелов хочет немного подбодрить своего фронтового друга, естественно озабоченного сложностью и необычностью предстоящей работы. Шутка ли сказать! Достался Владимиру Петровичу «средний» по площади, если мерить казахстанскими мерками, район: на его территории можно разместить «всего лишь» Голландию, Бельгию, Люксембург да парочку департаментов Франции в придачу... Через несколько минут покатит он туда на юрком «газике», прихватив с собой пишущую машинку, три пачки бумаги и немного копирки — больше пока ничего на будущий райком не выделено... Кемелов хорошо понимает настроение Ерошина, но виду не подает: «Тебе просто повезло!.. Новый район — это же как чистый лист... Никаких старых грехов, все начинаешь сам, наново!.. Это — как новый плацдарм!» У Ерошина — свои соображения: «Новый плацдарм — это, значит, палатки и землянки... Отсутствие коммуникаций и связи, отрыв от второго эшелона, от службы тыла... В мирное время люди будут жить, как на фронте. И не один-двое, а сотни, даже тысячи... И не день-другой, а полгода-год?!.»

...Да, он готов взять этот первый рубеж — и возьмет его, но одновременно начинает прикидывать следующую цель, думать и о том, **как** (чем скорее, тем лучше!) избавить людей от «фронтового» напряжения первых «атак»...

...Нелегко ему придется! С утра до позднего вечера (потребуется — и ночью), в любую непогоду будет он по многу часов крутить баранку своего «газика», объезжая из конца в конец «средних размеров» район, решать десятки и сотни крупных и мелких — от «мелочей» тоже никуда не денешься — вопросов, некоторые из которых вообще вроде невозможно решить... Раз случится ему и «бунт» усмирять в совхозе «Семеновский», где по вине нерадивого директора люди который день хлеба не ели... И водителя, замертво свалившегося от усталости (двадцать часов в кабине!) в уборочную страду подменить... «Нештатные ситуации», как сказали бы сегодня. На первой стадии освоения Целины они возникали постоянно. Избежать их было невозможно — оставалось преодолеть...

Так чему же, как не энтузиазму первоцелинников — прежде всего, — обязаны своим возрождением казахстанские степи! **Кто** еще, начиная на голом месте, не в фигуральном — в собственном значении слова, способен был совершить такое! Подчинив всего себя **главному**, вынести любые трудности — на пределе человеческих возможностей. В самом отчаянном положении — не отчаиваться и всем чертям назло выйти победителями. Степан Сечкин — из их числа. Владимир Ерошин — тоже.

Глубоко символично, что над картиной, посвященной подвигу первоцелинников, рука об руку трудились кинематографисты «Мосфильма» и киностудии «Казахфильм». Большую и разнообразную помощь оказали им партийные, советские и хозяйственные организации Казахстана, казахи — ветераны Целины, глубоко к сердцу принявшие творческий замысел создателей «Вкуса хлеба». Иначе, думаю, и быть не могло! Целину недаром назвали «планетой ста языков»: в освоении целинных земель принимала участие вся страна, и не случайно география страны «отражена в самих названиях совхозов — «Московский», «Ленинградский», «Минский», «Киевский», «Днепропетровский»...» — пишет в своей книге Л. И. Брежнев, заключая далее: «Целина стала подлинной школой интернационального воспитания, вместилищем мудрого опыта, трудовых навыков и решимости представителей всех народов нашей страны победить» [6].

Напомним, что основные целинные массивы были освоены именно в Казахстане, и в этой связи труженикам сельского хозяйства республики, коммунистам, партийным руководителям — в первую очередь, пришлось многому учиться заново, осваивать незнакомое сложное дело. «Подъем целины для казахов явился задачей нелегкой, ведь долгие столетия казахский народ был связан со скотоводством, а тут многим и многим предстояло сломать весь прежний уклад жизни в степях, стать хлеборобами, механизаторами, специалистами зернового хозяйства. Но у местных жителей хватило мудрости и мужества принять самое активное,

---

[6] Л. И. Брежнев. Целина, стр. 42.

героическое участие в подъеме целины. Казахский народ оказался на высоте истории и, понимая потребности всей страны, проявил свои революционные, интернационалистские черты» [7].

«Вкус хлеба», произведение интернационалистское по своей идее и теме, верно раскрывающее интернационалистский характер всенародного дела освоения Целины, с полной убедительностью показывает, насколько значительным был при этом вклад трудящихся Казахской республики.

Надо полагать, что для студии «Казахфильм» активное участие в реализации столь масштабного замысла, в работе, ставшей серьезной проверкой творческих возможностей коллектива, было во всех отношениях полезным. В последние годы деятельность студии на важнейшем тематическом направлении, связанном с экранным исследованием проблем современной жизни, вызывала законную озабоченность критики; результаты здесь вряд ли могли удовлетворить и самих казахских кинематографистов. Хочется верить, что обогащение художественного и производственного опыта в ходе постановки такого сложного и глубокого фильма, каким является «Вкус хлеба», станет для киноискусства Казахстана новым импульсом, стимулирующим творческий поиск, как в области глубокого постижения современности, так и в сфере разработки новых стилевых пластов и средств киновыразительности.

Объем рецензии не позволяет проследить в с е сюжетные линии ч е т ы р е х полнометражных фильмов, объединенных общим замыслом, оценить сделанное каждым из многочисленных участников творческого коллектива. Между тем не вызывает сомнений, что своим успехом картина в немалой степени обязана участию талантливых казахских кинематографистов, актеров Идриса Ногайбаева (Кемелов), Нуржумана Ихтымбаева (Мураталиев), Натальи Аринбасаровой (Камшат), Асанали Ашимова (Айкенов).

Героиня Аринбасаровой, комсомольский вожак Камшат Сатаева, обладает прирожденной женственностью, душевным тактом, обаянием,



«Вкус хлеба».
Игнатьев — Э. Романов

но она же — в сложных, критических ситуациях — обнаруживает такие качества, как твердость характера и настоящее мужество. Ей свойствен тот же нравственный максимализм, который является определяющей чертой в натуре Ерошина; ни при каких обстоятельствах она не поступит против совести, вопреки своим принципам.

Особо хочется отметить удачу Н. Ихтымбаева, создавшего очень самобытный, динамичный и естественный образ Алихана Мураталиева, характер глубоко национальный, колоритный. Путь, который проходит Мураталиев в фильме, — от председателя райисполкома до заместителя министра совхозов республики — наглядно отражает реальный процесс воздействия Целины на различные стороны жизни казахского народа, проявившего в годы целинной эпопеи свой созидательный талант, способность стремительного восхождения к высотам социального и духовного развития. Вспомните, с какой проницательностью, сколь доброжелательно и заинтересованно относится Мураталиев к смелым начинаниям Сечкина, рискованным и ненужным в глазах некоторой части областного руководства, как тактично, проявляя необходимую в данном случае осторожность (он еще и прирожденный дипломат!), дает он понять Степану Алексеевичу, что не только внутренне солидарен с ним, но и сам, по собственной ини-

---

[7] Л. И. Б р е ж н е в. Целина, стр. 14.

цнативе, помогает будущему успеху сечкинских экспериментов, поскольку верит в правильность позиции, занятой директором совхоза «Бескрайний». А позднее, когда актуальным станет вопрос о внедрении новых методов землеобработки и новой техники уже в масштабе всего целинного хозяйства, тот же Мураталиев, проявляя принципиальность и умение разглядеть перспективу, настойчиво будет добиваться вместе с Кемеловым и другими партийными руководителями республики принятия радикальных решений, которым в будущем предстоит полностью преобразовать систему целинного хлебопашества. «Люди растили хлеб на земле — земля растила людей». Этот афоризм, одно из многих глубоких и отточенных по форме высказываний, встречающихся на страницах «Целины», может служить эпиграфом к экранной биографии Мураталиева, за которой просматриваются многие и многие тысячи биографий реальных.

Воодушевленность, святой и чистый порыв, глубокое понимание необходимости и величия дела, которому взялся служить, — качества, органично присущие советским людям. Советский характер... Целина вновь, как уже не раз было в нашей истории, выявила его силу и красоту с ярчайшей наглядностью. Нет, не будет преувеличением сказать, что на первых порах основным источником наших успехов на Целине был самоотверженный энтузиазм сотен тысяч людей. Отразив столь существенный аспект явления, создатели фильма поступили в полном согласии с правдой самой жизни. Но тем не ограничились.

История покорения Целины неоднородна. Вскоре после первых неоспоримых и основополагающих достижений обозначился качественно новый этап целинной эпопеи. Тогда и потребовалось срочно пересмотреть ряд устоявшихся, изначально принятых представлений, методов руководства целинным хозяйством, принципов планирования перспектив Целины и, самое главное, — всего комплекса норм и правил, определяющих взаимоотношения человека с землей, на которой он живет, трудится и которую оставит потомкам. И чем дальше от начала фильма, тем с большей силой и отчетливостью звучит с экрана этот мотив — тема человеческого разума, способного не только покорить, но и защитить природу. К ней мы еще вернемся.

...Сегодня тракторы, вспахавшие первые целинные гектары, подняты на пьедесталы, как памятники. Палатка Михаила Довжика — в Музее Революции в Москве. Дорогие реликвии, гордая и светлая память... Но жизнь не стоит на месте — и искусство, нужное людям, непременно должно соразмерять свой шаг с ее поступью. С благодарностью вспоминая о тех, кто был первым, о том, как начиналась Целина, «Вкус хлеба» повествует и о продолжении подвига. О Целине — в ее «звездный час» и в суровые изнурительные будни.

«Принцип многогранника»

«Принципом многогранника» называет режиссер-постановщик картины, Алексей Сахаров, подход, выбранный им и его соавторами по работе над сценарием «Вкус хлеба», — к целинной теме, имея в виду ее разностороннее освещение[8]. «Целина и проблема разумного землепользования» — так можно обозначить одну из самых заметных граней этой темы; с ней непосредственно связана история третьего главного героя произведения, Сергея Васильевича Игнатьева (Э. Романов), ученого-почвоведа. (Можно предположить, что прототипом Игнатьева, не прямым, разумеется, стал академик А. И. Бараев, руководивший разработкой почвозащитной системы земледелия, ныне широко применяемой в различных сельскохозяйственных зонах страны.)

С Игнатьевым мы впервые встречаемся на заседании Пленума ЦК Компартии Казахстана, в канун весны 1954 года. ...Настроение у собравшихся радостное, почти праздничное: они ощущают себя (и — по праву!) участниками близкого исторического события, первой целинной пахоты. Прибывший из Москвы маститый академик ВАСХНИЛ Касьянов (Е. Буренков) произносит бодрую речь. Смысл его выступления сводится к тому, что рекомендации Акаде-

---

[8] См. интервью с А. Сахаровым в «ИК», 1979, № 7.



«Вкус хлеба».
Сечкин — С. Шакуров,
Игнатьев — Э. Романов,
Ерошин — В. Рыжаков

мии сельскохозяйственных наук по обработке целинных и залежных земель должны восприниматься как инструкции, а их выполнение гарантирует хлеборобам успех...

Тут-то и берет слово Игнатьев, заместитель директора Казахского института земледелия, и дает понять, что оптимизма своего московского коллеги он отнюдь не разделяет. Правда, пока Сергей Васильевич не может подкрепить свои опасения основательной научной аргументацией и лишь в самой общей форме призывает к осторожности и осмотрительности, предостерегая от шаблонного применения традиционных агроприемов на Целине: они здесь, как учит мировой опыт, могут дать самые непредвиденные, в том числе — непоправимые негативные результаты.

Игнатьев настроен решительно, тон его выступления — резкий, нелицеприятный; ясно, что это не начало, а продолжение его давнего спора с Касьяновым, самим ходом времени переведенного в практически актуальную плоскость. Озабоченность Сергея Васильевича выглядит не совсем уместной в приподнятой атмосфере заседания. Однако слова его звучат настолько искренне, в них ощутима столь неподдельная и серьезная тревога за будущее здоровье земли, что не прислушаться к ним нельзя.

Поэтому, наверное, один из секретарей Казахстанского ЦК, Веденин (Н. Еременко), и дает понять корректной репликой, что опасения Игнатьева заслуживают внимания, хотя для него речь ученого — тоже неожиданность. Зато сидящий рядом с ним в президиуме Коровин (И. Агафонов), чья должность, судя по некоторым признакам, достаточно высокая, — норовит грубо оборвать Игнатьева. Академик же, которому впору, кажется, обидеться на Сергея Васильевича, выразить свое неудо-

вольствие, только улыбается, беззаботно и снисходительно. Игнатьев ему — не оппонент! Не фигура...

Наивным было бы представлять себе дело таким образом, будто освоение целинных земель начиналось почти без всякой предварительной подготовки фронта будущих работ, без их научного обоснования, и ученые занялись Целиной, так сказать, лишь задним числом. «...Если уж говорить о том, кто самым первым двинулся в бескрайние степи, — пишет Л. И. Брежнев, — то это были ученые, гидротехники, ботаники, землеустроители, агрономы. Их прежде всего хочется вспомнить добрым словом.

...В изучении и оценке земель принимали участие специалисты академий, институтов и опытных станций всей страны»[9]. Иной вопрос, что на первых порах, ввиду крайне напряженных темпов целинной программы, невозможно было учесть все специфические факторы, вызывающие необходимость особого подхода к землепользованию в здешних условиях, внедрения новых агроприемов: не хватало опыта, сведений, четких теоретических разработок — и некоторые рекомендации научных учреждений вскоре потребовали определенной корректировки. Но серьезные научные исследования велись параллельно с экономическим освоением Целины, и результаты их не замедлили сказаться в ближайшие годы. Указания на это важное обстоятельство есть и в картине: заседание, о котором говорилось выше, заканчивается сообщением о назначении Игнатьева директором нового научного центра, создаваемого на Целине. Отсюда (напомню, что сцена включена в первую часть картины) и берет свое начало важное сюжетное ответвление, относящееся к проблеме научного обеспечения труда хлеборобов; развитие этой линии будет последовательно продолжено вплоть до финала.

Да, Целина не только давала хлеб, но и учила по-новому хозяйствовать, настоятельно требовала строго научной организации земледелия; в этой связи фигура ученого, человека, от усилий которого в заметной степени зависел новый подход к вопросам сельскохозяйственного производства, является необходимой в фильме.

Заседание Пленума — относительно короткий, но весьма существенный фрагмент картины. Заметим сперва, что по стилю он является характерным для фильма, в котором совещания, партийные активы, деловые беседы занимают немалую долю общего метража. Всем таким сценам свойственны одни и те же особенности: некоторый аскетизм, лапидарность мизансцен и изобразительных приемов, продолжительность непрерывных планов — часть их снята в реальном масштабе времени. Их настроение, темп и пластика обычно контрастны по отношению к эпизодам, в которых Целина, труд целинников и их быт непосредственно находятся в поле зрения камеры: там режиссер, оператор, актеры работают совсем по-другому.

Отметим попутно, что актерский ансамбль картины, за весьма небольшим исключением, подобран тщательно и безошибочно, действует слаженно, и многие исполнители ролей второго плана добиваются абсолютной завершенности образов, запоминающихся, обладающих чертами рельефными, ярко индивидуальными, — как, например, Анатолий Азо (Илья Коперник), Иван Агафонов (Коровин), Любовь Полехина (Саня), Евгений Буренков (Касьянов).

Оператор Д. Фатхулин хорошо передает и своеобразную красоту казахстанских пейзажей, и динамику массовых сцен, и напряженный ритм трудовых будней, и трогательное настроение лирических эпизодов.

Зрительный ряд ленты разнообразен. Разнообразны, изобретательны и режиссерские решения: тоже своего рода — «принцип многогранника». Не без умысла, надо полагать, выдержан и однородный «прозаический» стиль повторяющихся мизансцен в эпизодах, подобных рассмотренному только что. Подчеркнуто сухая «хроникальность» в данном случае делает узнаваемыми ситуации, инсценированные «под жизнь», заставляет внимательнее слушать текст, повышает степень доверия к смысловому содержанию кадра, которое каждый раз не-

[9] Л. И. Брежнев. Целина, стр. 13.



«Вкус хлеба».
Парторг (справа) — Н. Смирнов

маловажно для движения сюжета: обсуждаются принципиальные, ключевые вопросы — от того, как они решаются, в большой степени зависят и судьбы людей, и исход дела. Эпизоды эти предельно нагружены информацией. В них многое угадывается из подтекста. До конца проясняются позиции союзных и противоборствующих сторон. Иногда всего несколько слов, замечание, как бы невзначай брошенное во время официального разговора, предваряет крутой поворот действия, дает сильный импульс дальнейшему сюжетному развитию, позволяет точно представить происходящее «за кадром». Здесь уточняются и шлифуются характеры, здесь проверяют их на прочность... Чреватые новым к а ч е с т в о м, рождающимся в конфликтном столкновении мнений и позиций, такие сцены не могут не волновать внимательного зрителя. (В этой связи вспоминаются близкие по тональности и по их драматургической роли эпизоды «Твоего современника», памятный опыт «Премии», — когда экран показал, насколько драматичным и увлекательным может быть «протокол одного заседания»...)

С Пленума, где мы познакомились с Игнатьевым, тоже многое начинается. Здесь, в частности, возникает тема «второго фронта» в предстоящем сражении за Целину, которое разыгрывалось не только на ее открытых просторах под рокот тракторов и комбайнов, в дни и ночи посевных и уборочных, когда все

в основном решали человеческие руки, труд людей, количество пролитого пота. На аккуратно расчерченных, снабженных табличками-указателями опытных полях, в продуваемых степными ветрами палатках изыскательских партий, в опрятном уюте исследовательских институтов, в строгих деловых интерьерах конференц-залов и служебных кабинетов шло свое сражение. Борьба с враждебными земле и человеку силами природы, которые могут, если с ними не посчитаться, свести на нет трудовые усилия тысяч и тысяч людей, уничтожить будущий урожай, лишить землю плодородия. Одновременно это была борьба против бездумного, неосмотрительного использования природного богатства, за будущее целинной нивы.

Первое столкновение Игнатьева с Касьяновым — лишь завязка, ядро не оформившегося окончательно конфликта, который непрерывно развивается на протяжении четырех с лишним часов экранного времени (все первое десятилетие целинной истории!), усложняясь, втягивая в свою сферу новых участников. Однако его содержание и соответствующая расстановка сил здесь в общих чертах уже наметились...

Если бы авторы картины встали на путь поверхностного, приблизительного отображения событий и обстоятельств, игнорируя сложные процессы реальной жизни, закономерным результатом которых явилось решительное осуждение волюнтаризма, пересмотр негодной практики командования и администрирования, мелочной опеки в руководстве сельским хозяйством, практики, уступившей после октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК КПСС место подлинно научному, продуманному подходу, основанному на точном знании и объективном опыте, — их работа не имела бы ценности исторического свидетельства. Тогда она в лучшем случае могла бы восприниматься как более или менее добросовестная иллюстрация к зафиксированным историей эпизодам из прошлого Целины. Этого не произошло. Ибо материал действительности отобран и организован авторами сценария и режиссером А. Сахаровым так, что дает верное отражение и внешних, легко различимых черт целинной эпопеи, и ее внутреннего исторического содержания, впрямую связанного с ведущими тенденциями нашего общественного развития, которое благодаря коллективному разуму партии неизменно направлено к достижению самых передовых и высоких гуманистических целей, отвечающих коренным интересам народа. В этом и состоит, на мой взгляд, основное достоинство произведения.

Содержание конфликта, в который вступают Игнатьев и те, кто разделяет его убеждения, — с Коровиным и Касьяновым, — отражает упрочение именно таких позитивных тенденций в жизни нашего общества, последовательную борьбу партии с проявлениями догматизма и «волевого стиля» в руководстве народным хозяйством. Драматические коллизии фильма дают представление о сложности этой борьбы... У Касьянова — немалые заслуги в прошлом, непререкаемый авторитет столичного академика, доведенные до «совершенства» навыки опытного демагога, ловко спекулирующего на не подлежащих пересмотру представлениях, на тех надеждах, которые справедливо возлагались на Целину. Под стать ему и Коровин, способный злоупотребить доверием партии, издавна уверовавший в «спасительное могущество» административного диктата, начальственного «окрика». Сообразительный и изворотливый, но недалекий и по нынешним понятиям просто невежественный чинуша, он относится к науке без всякого уважения, считая фундаментальные исследования, проводимые институтом Игнатьева, чем-то вроде модной блажи. Он не в состоянии понять, насколько необходим этот серьезный научный поиск, обещающий ценные результаты и в ближайшем и в отдаленном будущем. Не легко одолеть таких противников,— и конечная победа достается Игнатьеву дорогой ценой... Но его первое преимущество в том, что он талантливый ученый и настоящий патриот, в душе и на деле. Не на словах!..

Проекты Игнатьева — не утопия. Да и сам он — не брошенный на произвол судьбы подвижник-одиночка, до которого никому кругом дела нет. Правда, как почти все в целинном крае, институт Игнатьева начинается «с



«Вкус хлеба».
Сечкин — С. Шакуров,
Коперник — А. Азо

пуля», с трех глинобитных халуп, где еще в начале 30-х годов поселилась маленькая селекционная станция — за двадцать лет ничего здесь не изменилось... Но в первый же год освоения Целины нарезали будущему научному центру вдоволь земли, выделили средства и штаты, начали строить новое, современное здание. Только работы свои нетерпеливый Сергей Васильевич начал раньше, сразу, не дожидаясь ни новых сотрудников, ни оборудования. Понимал, что промедление сейчас воистину смерти подобно.

Ведь когда приступали к освоению Целины, все прочие заботы заслонила на время главная — забота о хлебе. Как можно больше вспахать, как можно скорее посеять!.. А эти «больше» и «быстрее» могли обернуться серьезнейшими просчетами. «Земля не прощает легкомыслия!» — Игнатьев не случайно выбрал себе такой девиз. Знал, о чем говорил! Был же трагический опыт Канады — «черные бури», «пылевые котлы», на огромных пространствах выдувало с земли плодородный слой, на восстановление которого природе нужны столетия!.. Кто мог дать гарантию, что и в Казахстане не повторится нечто подобное? И кое-где повторилось — фильм об этом не умалчивает. В масштабах относительно малых, но достаточных, чтобы встревожиться, задуматься, *как* в дальнейшем избежать более ощутимых потерь... Игнатьев и его коллеги задумались, не только задумались, но и нашли действенные

средства, позволяющие брать от земли все, что требуется, не нанося ей урона. В картине Сергей Васильевич представляет людей науки — их знаниям, их большой, в невиданно сжатые сроки проведенной работе, их принципиальной настойчивости стольким обязана Целина! Есть и у них право на высокое звание — целинник...

Роль Эрнста Романова в фильме не выигрышна внешне: его герой суховат, эмоций своих проявлять не любит... К тому же, как легко догадаться, жизнь частенько обходилась с Сергеем Васильевичем неласково, и он привык быть настороже, трудно сходится с людьми, предпочитает высказываться немногословно, скупо. Тем не менее Игнатьев, каким его сыграл Романов, — не только необходимая для движения сюжета фигура (что предусмотрено драматургией); он полностью вписывается в общую эмоциональную атмосферу картины, вызывая симпатию своими гражданскими и чисто человеческими качествами.

Игнатьев предан истине беззаветно и во имя ее утверждения готов смести любые преграды, без колебаний поступиться собственным благополучием, сознавая, сколь сильно нуждаются человек и земля в успехе начатого им дела, которое в итоге должно качественно изменить характер целинного землепользования. Однако успеха этого могло и не быть, не получи Сергей Васильевич вовремя твердой поддержки со стороны людей, поставленных партией в авангарде целинной армии. Руководители партийных организаций Казахстана и области, где находится институт Игнатьева, — уже знакомый нам Веденин, Кемелов (в конце фильма он — первый секретарь ЦК Компартии республики), Ерошин, Мураталиев, — каждый из них, несмотря на не всегда благоприятные обстоятельства и всю сложность первоочередных задач Целины, вопреки мнению деятелей, подобных Коровину (с ними тоже до поры до времени невозможно было не считаться...), многое, очень многое сделали для того, чтобы целинное хозяйство как можно скорее встало на прочную научную основу, велось с максимальной экономической выгодой и без ущерба для земли.

При этом кому-то из них непросто было отказаться от привычного образа мышления, пренебречь недальновидно составленными или устаревшими инструкциями, решиться на известный риск. Но они шли на него. И не только шли в связи с очевидной необходимостью оградить землю от разорительства, от небрежного отношения к ней, но, разумеется, и в других острых ситуациях Целины, потребовавших настоящей творческой инициативы. В необходимых случаях, принимая на себя большую личную ответственность за решения, которые никакая инструкция подсказать не могла, они руководствовались сознанием своего партийного и гражданского долга, справедливо считая, что интересы Целины, подлинные народные интересы, выше соображений формальной субординации, «чести мундира» и прочих преходящих обстоятельств... По свидетельству экрана, которому полностью доверяешь, это был не простой и не скорый процесс.

Снова вспоминается Ерошин, для которого Целина стала настоящей школой жизни: здесь завершилось его нравственное созревание, здесь он поднялся на новую, высшую ступень как партийный руководитель, способный творчески подходить к решению больших и сложных задач, вдумчиво и объективно взвешивать жизненные обстоятельства.

...На войне, в знаменитом сражении под Прохоровкой, комбату Ерошину случилось трижды за день в танке гореть! Мужественным, закаленным человеком попал он на Целину. В обстановке каждодневного, будничного героизма выкристаллизовались новые, окончательно закрепились прежние качества, изначально присущие этой незаурядной личности. Где-то к середине фильма Владимир Петрович предстает перед нами человеком, вполне способным к самостоятельным умозаключениям и оценкам, — раньше такая способность была развита в нем недостаточно. ...На областном партийном активе подводят итоги жатвы 1956 года, первой крупной победы на Целине, когда Родина получила «казахстанский миллиард». Мы видели, каким трудом, ценой каких поистине героических усилий до-

стался людям этот первый, неожиданный «большой хлеб» целинной земли. Видели величественные кадры кинохроники той знаменитой жатвы, органично включенные в фильм, бесконечные колонны машин с зерном на степных дорогах, элеваторы, захлебывающиеся в хлебном потоке... Это было глубоко волнующее зрелище, впечатлявшее не только общим своим размахом и настроением, но и многими конкретными подробностями, деталями, штрихами, правдиво переданными на экране. Вспомнить хотя бы короткий, но неизгладимо врезающийся в память эпизод, когда молоденький кочегар Гриша Павликов (В. Перевалов) с риском для жизни забирается в раскаленную пасть сушильной печи, чтобы заменить выгоревшие колосники, не дожидаясь, покуда печь остынет... Ждать нельзя — хлеб может погибнуть!.. Или — щербатого шофера (В. Голубенко), который, сутками не бросая баранку, пьет свой невероятный «чифир»,— и пускай потом сердце из груди выпрыгивает... Для такого хлеба ничего не жалко!.. «Героическая битва за хлеб» — это ведь не газетчики выдумали, так оно и было на самом деле!..

И вот результат — урожай, о каком можно было только мечтать. Но Владимир Ерошин, выступая на активе, ведет речь не об успехах (они у всех на виду!), а об у р о к а х минувшей жатвы, о части человеческого труда, того самого — героического, что пропал зря из-за непредусмотрительности, неполадок с транспортом... Выступление его отмечено трезвым раздумьем, попытками критически, с пользой для будущего, оценить недавний опыт. И пусть Коровин, любитель парадных рапортов, назовет это «очернительством» — Ерошина ему с толку не сбить: он убежден и других убеждает в необходимости действенных мер, которые обеспечат полный успех в самых непредвиденных и сложных обстоятельствах...

Вскоре, однако, Ерошин будет строго выговаривать одному из лучших своих директоров, Степану Сечкину, за отказ распахать земли, мало пригодные для выращивания пшеницы. Хотя ясно, что урожай-то на них вырастет ничтожный, гораздо выгоднее оставить там травы... По дороге в «область» Сечкин с Ерошиным заплутают в пурге — эпизод, один из самых драматичных в картине; но его драматизм — не в одном только ощущении смертельной опасности, угрожающей героям, а еще и в ожесточенности их спора... о том, как лучше обходиться с землей. Правдоподобен ли он, могли ли люди вести себя так на краю гибели?.. Степан Сечкин и Владимир Ерошин могли! Два одержимых, неистовых человека — напрямик, без всякой оглядки изливали они один другому все, что скопилось в душе, тревожило, и было в их «дискуссии» что-то фантастическое, сродни им самим и — делу, что приняли они на свои плечи. До хрипоты отстаивал тогда Ерошин свою — она же официальная — точку зрения, яростно убеждал строптивого Сечкина в непреложной важности первоочередных нужд и задач Целины, покуда, обессилев, не рухнул на снег. И если бы Сечкин из последних сил не доволок его, полуживого, до случайного жилья, спор их навсегда оборвался бы на полуслове...

Спор этот, спор единомышленников, друзей, будет продолжаться и дальше. Необходимый, бесконечный, как жизнь, постоянно выдвигающая свои веские аргументы...

Ближайшей весной Ерошин и Сечкин снова схлестнутся — да как! Нечто из ряда вон выходящее позволил себе Степан. Отрапортовал в район о досрочном окончании сева, а у самого еще и конь, как в старину говаривали, не валялся. Не по нерадивости — в «Бескрайнем» к посевной все готово. Земля не готова!.. Нельзя на Целине в апреле сеять. Подождать надо до середины мая. Так и Игнатьев советует, да и у Сечкина свой опыт теперь есть. А в инструкции — другое... И кругом — крупно выведенные на кумаче призывы: «Закончим посевную к 1 Мая!»... Сечкину же не сводки нужны — хлеб! Оттого и решился он на «ложь во спасение». Во спасение хлеба... «он — талантливый руководитель», — скажет как-то про Степана Алексеевича Сечкина хорошо узнавший его за многие годы Ерошин. Но ведь это — еще не все о нем! Сечкин — г о с у д а р с т в е н н ы й ч е л о в е к, даром что должность его не из высоких. Государственный — по своей жизненной позиции, в поня-

тиях коммунистической нравственности. Его кругозор простирается много дальше — за границы надела, отведенного совхозу «Бескрайний», он чуток ко всему новому, смело поддерживает любую инициативу, едва уловив ее потенциальную ценность, и сам постоянно выступает носителем подобной инициативы. Понятия личного успеха и успеха дела для него неразделимы. Свои взгляды и принципы он готов отстаивать любой ценой. Заставить Сечкина ими поступиться?! Да не родился еще человек, у которого это получится!

Не случайно именно ему, Сечкину, доверили испытать на практике первый «плоскорез» из опытной партии, когда началось внедрение безотвальной пахоты, потребовавшей новых землеобрабатывающих орудий. Одним из первых добился Сечкин разрешения попробовать в своем хозяйстве полосную систему... Идущим впереди всегда трудно. Трудно добивался намеченного и Сечкин. Не только высокие урожаи, но и выговора получал... Но во всяком добром начинании Степан Алексеевич привык быть впереди — такие, как он, подняли первый целинный пласт, они же позаботились и о будущей жизни Целины, о ее завтрашнем дне. А значит — о будущем своей страны.

Но давайте вернемся к эпизоду с ранним севом.

...Трудно даже представить, какая буря поднимается в голове у Ерошина, когда он, объезжая область после встречи с Сечкиным,— убеждается в явной несостоятельности указаний, на выполнении которых с таким рвением настаивал. Ерошин переживает тяжелый внутренний кризис, миг прозрения. Но через личную драму, через развенчание самого себя и прошлых своих понятий приходит к решению, на какое прежде никогда бы не отважился. Потрясенный, но не сломленный, добивается он согласия Кемелова поставить вопрос об отсрочке сева на бюро обкома. «Сегодня мы собрались по чрезвычайному вопросу, — тяжело, с горечью в голосе объясняет Ерошин собравшимся. — Мы должны принять решение, в результате которого область или получит, или потеряет несколько миллионов пудов зерна...»

В дальнейшем Ерошин еще не раз встретится с необходимостью столь же трудных решений, но теперь он к ним готов. Силу и уверенность в себе ощутил, потребность мыслить самостоятельно... С тем и будет жить дальше!

●

Какими же они были — первопроходцы Целины, бойцы с передовой целинного фронта?! Кому-то не знавшему их может показаться, что были они отрешенными от земных радостей и соблазнов, «не от мира сего»... Нет, неверно! Ничто человеческое не было им чуждо. Живые, темпераментные, могучие люди, они так понимали свое предназначение — Целина стала главным делом их жизни. И были счастливы! «Не от мира сего, — как однажды прочувствованно заметил Игнатьев Сечкину, — люди, подобные Коровину и Касьянову. А мы с вами именно из этого мира и есть! Этот мир наш, потому что они в нем поселяются временно, а мы живем постоянно. Навеки!.. И... от этого иногда ощущаешь такую силу, такое спокойствие...»

Последний эпизод четвертого фильма и эпилог, завершающий произведение в целом, разделяют 15 лет. На несколько минут мы снова увидим Ерошина, Сечкина, Игнатьева, его преданного помощника Айкенова. Ушли в прошлое первые целинные весны, колышки, вбитые в мерзлую землю на месте нынешних хозяйств, митинги на привокзальных площадях, когда знаменитую «Песню первопроходцев» пели еще по бумажке... Сегодняшняя Целина живет полнокровной жизнью, родит хлеб и радует людей. О чем же думают сейчас наши герои? Многое изменилось на Целине, но забот у них не убавилось, просто они стали иными... Разговор в эпилоге начинается полушутливым замечанием Ерошина. Мол, не от пятен ли на поверхности светила зависит успех хлеборобского труда? Дождя бы сейчас, а будет ли — нет ли, как знать? Стало быть, не активность ли Солнца все и решает?! «Все решает активность человеческого разума», — с уверенностью и очень серьезно ответит ему

Айкенов. И вдруг с новой силой вспыхнет между Сечкиным и Ерошиным спор сродни тому, что затеяли они когда-то в гибельной пурге, — о земле, о хлебе, о том, к чему еще предстоит приложить немало сил... Камера взмоет ввысь... Под нами — распахнутый простор хлебного поля, там, где некогда была пустынная степь, и едва приметные с высоты люди, трудом своим и разумом вызвавшие это чудесное превращение.

Разговор об этом значительном произведении, обогатившем наше киноискусство, его эпическую традицию, хочется закончить словами из воспоминаний Л. И. Брежнева «Целина». Герои картины «Вкус хлеба» по внутренней своей сути, по духу —оттуда, из этой книги мужества. Вот как там сказано: «...Целинная эпопея... еще раз показала всему миру благороднейшие нравственные качества советских людей. Она стала символом беззаветного служения Родине, великим свершением социалистической эпохи».

Г. Прожико

Дарить добро другим...

«В ГОД НЕСПОКОЙНОГО СОЛНЦА»
Автор сценария и режиссер А. Видугирис. Операторы А. Видугирис, М. Джергалбаев. Композитор Ш. Каллош. «Киргизфильм», 1978.

«Самое дорогое, что может оставить хроника потомству, это жизнь людей на земле»,— писал Михаил Ромм в пору своей работы над фильмом «Обыкновенный фашизм».

Жизнь дня сегодняшнего, которая затем становится нашим прошлым, сначала недавним, затем далеким, а потом — Историей, сохраняется в кинокадрах. Запечатленная объективом документалиста, она может предстать по-разному. В хроникальных кадрах сохранится неповторимая в сиюминутных чертах и подробностях к а р т и н а реальности. Документальный фильм попытается осмыслить действительность, проанализировать, открыть невидимые связи фактов и явлений. И тем самым удивить зрителя, потрясти его этим прикосновением к скрытому за повседневностью событий закономерному движению времени. Лучшие советские документальные фильмы, отталкиваясь от чисто хроникальных, узко летописных задач, ищут сопряжение жизненных фактов, стремятся в многозначности и пестроте страниц жизни уловить пульс Истории.

Пример плодотворного поиска в этом направлении — картина А. Видугириса «В год неспокойного солнца».

Поначалу кажется, что фильм старается вести добросовестную летопись строительства Токтогульской ГЭС. С первых же эпизодов он вовлекает в напряжение предпусковых забот, разворачивая события, устремленные к одной цели — завершить в срок строительство и пустить уникальную высокогорную гидроэлектростанцию. По водным путям, через пустыни, по коварным горным дорогам движутся караваны с огромными деталями будущей турбины. На самой стройке все острее становится ожидание пуска, о котором люди мечтали все эти годы нелегкого труда. Меняются цифры на кумаче: «До пуска осталось...»

Действие картины свободно перемещается по огромным пространствам нашей Родины, и разнообразные трудовые усилия ленинградцев, сибиряков, украинцев сводятся воедино в эпическом повествовании. Зримо воплощается привычная журналистская формула: «ГЭС строит вся страна».

Режиссер поддерживает напряженную атмосферу, показывая всю сложность условий работы транспорта, от которого во многом зависит ритм стройки: пески, дожди, опасные склоны горных дорог...

Кажется, картина началась и движется по довольно привычным рельсам «летописного повествования». Непредвиденными и на первый взгляд «ненужными» видятся лишь отдельные штрихи. Так, например, неожиданно вклинивается в действие рассказ о шофере, кото-

рый даже ради такого события, как рождение ребенка, не имеет возможности оставить на время свою машину. Мы ему посочувствуем, порадуемся за него, когда узнаем, что родилась дочь. Однако несколько удивимся: почему авторы обстоятельно говорят об этом, даже спустя год снимают девочку и ее мать? Чем объяснить такой уход вроде бы в сторону от магистрального движения сюжета? Но чем дальше это движение, тем чаще мы будем отмечать подобные несовпадения с привычным способом экранного изложения событий. Авторская драматургия предложит свои ходы, которые обозначат контуры ленты не совсем обычного склада.

12 лет Видугирис снимает строительство Токтогульской ГЭС. Нет, не «снимает». Живет делами стройки и ее проблемами, проводит там и командировочное и отпускное время. Токтогулка — его второй дом. Дом, где режиссера знают и любят. На творческом вечере А. Видугириса в Союзе кинематографистов СССР в адрес документалиста очень искренне звучали горячие слова дружбы, особенно дорогие в устах строителей ГЭС — людей, не привыкших легко одаривать комплиментами. И не случайно режиссеру было присвоено звание заслуженного строителя Токтогульской ГЭС: здесь на Тянь-Шане родились его бесчисленные сюжеты для кинохроники и картины о будущей и строящейся ГЭС: «Три ответа горам», «Перекрытие», «Нарынский дневник».

«В год неспокойного солнца» — итог двенадцатилетних наблюдений кинодокументалиста, а точнее, итог многих лет совместных со строителями радостей и тревог, разочарований и надежд. И вот стройка идет к финалу. Только другу мог сказать-выдохнуть в микрофон главный инженер стройки Толкачев: «...Надоело все это — нервотрепка, эти бесконечные бессонные ночи. Надо бы пустить гидростанцию и увидеть, что ты тут делал все это время...»

Теперь понятно, что не просто фиксация увиденного предстает на экране. Это, конечно, не столько летопись, сколько д н е в н и к, выражающий личное отношение к тому, что наблюдал, что переживал с друзьями Видугирис. И тогда кадры, казавшиеся отклонением от столбового движения картины к финальному аккорду — пуску ГЭС, уводившие в сторону с точки зрения строгой «летописи стройки»,— обретают особую ценность. И приветливый бригадир шоферов, жалующийся на непогоду, и водитель Вася-маленький, проводящий в кабине тягача ту самую ночь, в которую появилась на свет его дочка, и урок бальных танцев в Каракуле — все эти зарисовки для Видугириса — реальный мир рождающегося праздника. Того праздника, что уже не за горами, что вот-вот выплеснется на экран закономерным торжеством.

И вдруг...

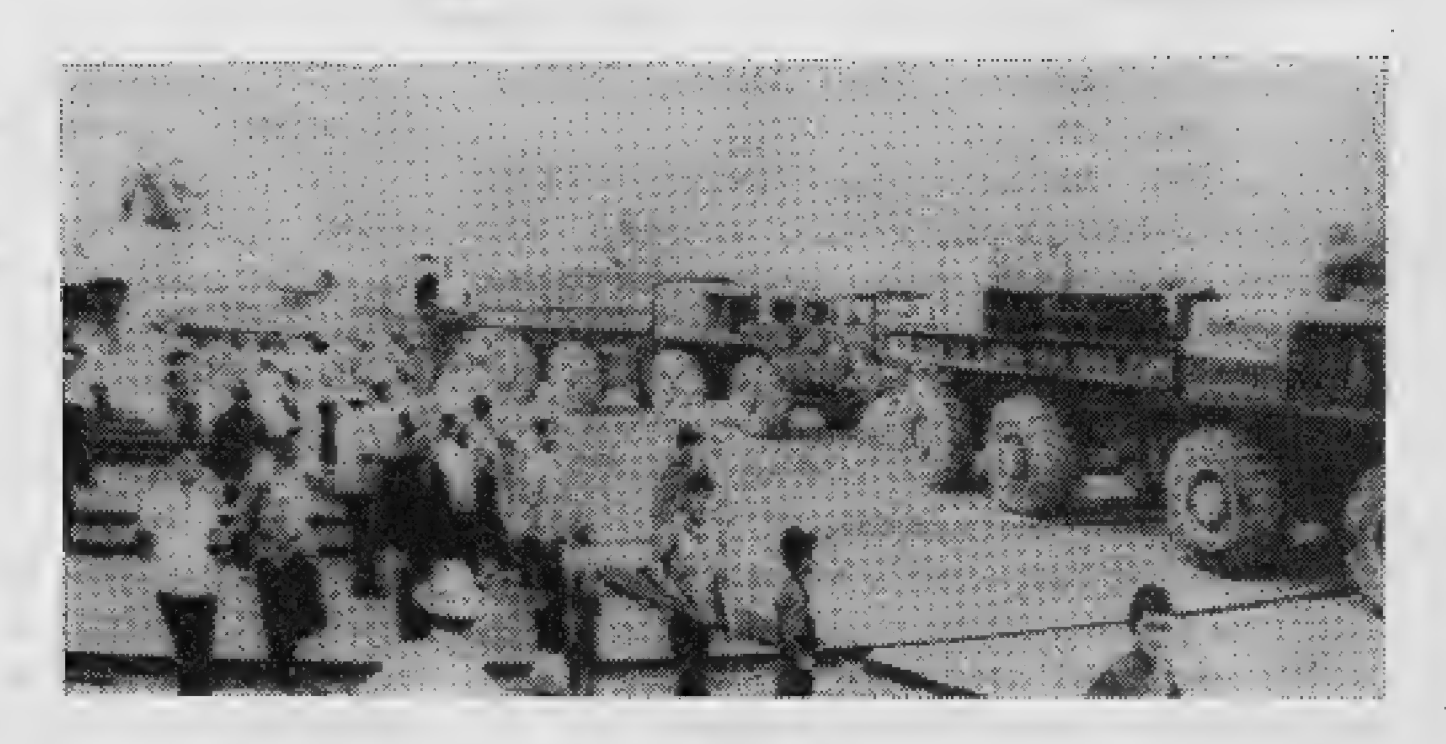
В центре оказывается конфликтная ситуация. Ее привела на экран сама жизнь. Токтогулец Видугирис должен был вместе со всеми строителями ГЭС пережить нелегкое нравственное испытание.

Необычайно жаркое солнце иссушило поля соседних республик: Узбекистана, Казахстана, Таджикистана. Если не будет воды, погибнет огромный урожай хлопка. Если спустить водохранилище — не будет пуска ГЭС к намеченному сроку. Один из строителей, инженер Бушмин, что шел среди первопроходцев, говорит прямо: «...Для нас это катастрофа. Столько лет делали, столько лет ждали...» Взвешивали все доводы и аргументы. Искали компромиссные решения. И все-таки пришлось пустить воду на поля хлопкоробов: строители своими руками взорвали уникальный затвор плотины.

Драматизм этих нелегких для стройки дней осязаемо передает фильм. И заражает нас своим волнением, своей тревогой, досадой и — нравственной силой принятого решения. Оно далось непростой ценой. Не все выдержали испытание. Строительство потеряло не десятки — несколько сотен человек, которые ушли, отправились на другие, более победные стройки. Но истинные энтузиасты Токтогулки остались для того, чтобы искать пути к пуску ГЭС в ближайшие сроки, вернуть право на ее ввод в действие в этой пятилетке.

В своей картине Видугирис продолжает разрабатывать проблему, связанную с осмыслени-

«В год неспокойного солнца»



ем человеческой жизни и труда. В чем назначение человека на земле? В чем величие его духа, гуманистическая сила? В предшествующих фильмах художник искал ответа на эти вечные вопросы, искал своими средствами, средствами кинодокументалиста.

Видугирис в своих лентах всегда удивлялся людям, которые не философскими мудрствованиями — поступками, делами, всей своей жизнью утверждали великое предназначение человека творить добро, быть полезным другим людям. Таких героев мы встречали уже в ранних лентах А. Видугириса — «Обращенные к солнцу» и «ПСП». Вспомним повариху тетю Шуру («ПСП»), ее судьбу. Потеряв мужа и сына (один погиб в горах, другой — в шахте), она взяла на воспитание девочку из детдома, вырастила ее и, как ни тяжело было, не стала противиться желанию дочери стать геологом. Сама она каждый год приезжает со Смоленщины в поисковую партию, работающую в горах Киргизии. Геологи зовут ее «мамой», потому что сердце этой женщины открыто для заботы о других людях.

Видугирису чужда громкая патетика даже тогда, когда повествует он о людях, достойных самых высоких слов восхищения. Его интересует внутренняя настроенность, устремленность человека. В той же ленте «ПСП» звучит характерный диалог автора с геологом, занятым обработкой образцов в ступке:

— Костя, ты что делаешь?

— Толчем...

— И тебе нравится эта работа?

— А ты думаешь?.. Конечно, нет, в частности эта...

Геолог продолжает разбивать камень в пыль, в сердцах говорит о псевдоромантике, о «черновой кухне» и «пяти процентах творчества». Видугирис не прячет прозаического, не скрывает черновую кухню любого события. Он не появляется с камерой только для того, чтобы запечатлеть успех дела. Документалиста интересует прежде всего жизненная позиция героев, которая выявляется в самых различных обстоятельствах, порой весьма обыденных.

Так, одного из героев «Нарынского дневника» экскаваторщика Александра Агеевича Ткаличева мы ни разу не увидели на экскаваторе. Фигура Агеича почти невидима на экране, когда, неловко перехватывая длинную трубу, дребезжа ею по ступеням лестницы, появится он среди оживленной толпы. Более близкое знакомство откроет нам человека, по привычным меркам странного, «чудика». Оказывается, в свободные от работы часы Агеич строит детям карусель. Не своим — они давно выросли, чужим детям. Правда, с этим Агеич не согласится: чужих детей нет, все они — дети строителей, значит, свои... И в действиях рабочего, может быть, более, чем в неловко формулируемых им взглядах на жизнь, раскрывается простая и вечно мудрая истина: человек рождается для того, чтобы творить на земле добро.

В одной из прежних бесед Альгис Видугирис говорил мне:

«Для меня сквозной стала проблема нравственной эволюции советского человека. Мне бесконечно интересно искать и находить новые, еще вчера неизвестные глубины в характере строителя коммунизма. Открыть эти вновь рожденные черточки, душевные порывы, рассказать о них зрителю — в этом видится мне задача кинодокументалиста».

Вот почему Видугирис в своих картинах выходит на рубежи глубоко философского постижения жизненной проблематики, вечных вопросов бытия и мировосприятия человека.

Посильна ли такая «ноша» для документалистики? Оперативной, злободневной, насыщенной современной информацией? По-видимому, да. Во всяком случае, подтверждение тому находим мы в лучших лентах документального кино.

Видугирис показывает гигантскую стройку, ее размах. Но основным объектом художественного исследования у него является человек. В той же беседе он признавался: «Я искал людей, могучих сердцем и духом, а не бицепсами, которые могут все и даже более того. Они делали подчас в миллион раз больше, нежели от них ожидали. Я глубоко убежден — люди мало используют открытые в них возможности. Мои герои должны побуждать зрителя заглянуть в себя, поверить в свои силы, перешагнуть за узкие границы собственных нужд и потребностей».

С какими интересными, прекрасными людьми, при их внешней обыденности, знакомят нас ленты Видугириса! Повариха тетя Шура и геологи из «ПСП», колхозники из «Обращенных к солнцу», строители Токтогулки из «Перекрытия», экскаваторщик Ткаличев из «Нарынского дневника». И рядом — конопатый мальчишка с берега Иссык-Куля, самозабвенно творящий красоту из недолговечного песка («Замки на песке»).

Неиссякаемый жизненный оптимизм, жажда созидания вопреки любым испытаниям и трудностям характеризуют истинных энтузиастов Токтогульской ГЭС в картине «В год неспокойного солнца». Плотина должна вступить в строй в этом году — так решили строители. Но прежде нужно было разрушить...

Как непросто и нелегко было строителям пойти на этот шаг! На экране — острые по напряжению сцены поисков выхода из создавшейся ситуации, а потом — взрыва. При этом зритель ощущает психологическое сопротивление людей этой акции — ведь строили-то они сами! Как пластическое выражение их мыслей возникают кадры хроники, показывающие перекрытие Нарына затвором, который теперь предстоит уничтожить. Хроника возвращает к незабываемым моментам завершения важного этапа труда. И тогда еще более эмоционально сильными становятся кадры, запечатлевшие суровые лица людей накануне взрыва.

В картине старая хроника возникает не раз. Благодаря ретроспективе мы видим стройку в разные моменты ее двенадцатилетней жизни. Но вспышки «хроникальной памяти» появляются не только ради того, чтобы протянуть временну́ю цепочку трудового подвига строителей Токтогулки, хотя такой принцип использования хроники, нередко встречающийся в документальных лентах, вполне правомерен. В картине Видугириса кадры прошлых кинонаблюдений — это своеобразные эмоциональные «точки отсчета» сегодняшних проблем и конфликтов.

Из биографии В. Чухрая, бывшего шофера, режиссер выбирает три дня, и хроника, не слишком углубляясь в подробности, воскрешает их в памяти. Вот — «звездный час» дня перекрытия Нарына, когда шофер Чухрай был назван первым среди достойных участвовать в перекрытии. Авторы показывают общую радость и ликование, и эмоции масс выражают душевное состояние Чухрая. Позже, за праздничным столом, герой искренне признается в любви к своему шоферскому делу.

Второй раз хроникой запечатлен самый ужасный миг в жизни Чухрая — на наших глазах перевернется и упадет с горного склона его машина. Спасая встречный автобус с людьми, шофер свернул вниз почти на верную гибель. Выжил, хотя сесть за баранку больше не смог. Восемь лет работает на складе, а стройку не покинул.

«В год неспокойного солнца»



Возможно, режиссер мог бы найти другой пример более «действенной» преданности среди сегодняшних передовиков: шоферов или бетонщиков. Но судьба Чухрая, сплетенная с судьбой стройки, его верность Токтогулке справедливо показалась автору по-человечески более пронзительной. И нам тоже.

Напряжение ищущей мысли коллектива воплощают начальник стройки З. Л. Серый и главный инженер Л. А. Толкачев. Показывая поиски выхода из создавшегося положения, авторы фильма не боятся в своем рассказе прибегать к помощи технических схем. Но даже в этом случае интерес наш к происходящему не падает, так как в чертежах мы угадываем волю людей, сосредоточенность их мысли и фантазии.

Выход был найден. И мы могли бы порадоваться со строителями, но принятое решение нужно было еще осуществить. Кстати, за взрывные работы, которые дали новый путь воде к турбине, отвечал тот же инженер Кучапин, что взрывал затвор. Жизнь неиссякаема на удивительные ситуации.

Автор как бы не торопится к финалу. В его художнической памяти есть еще обязательные страницы, без рассказа о которых он не вправе завершить свой фильм. Дневниковая форма дает возможность несколько затормозить движение к торжеству, чтобы поведать о строителях ЛЭП-500, о тех, кто соединил свою профессию с альпинизмом, чтобы протянуть провода по отвесным горным склонам.

И вновь на помощь приходит хроника — воспоминания о первых шагах по горам, о «протянутой руке и единой альпинистской связке», без которых не понять сегодняшнего героизма добровольцев-высоковольтников, вызвавшихся пройти самый опасный участок. Их героизм подчеркнут не патетической фразой, а горьким рассказом вдовы бывшего верхолаза, погребенного под лавиной... Да, в памяти токтогульцев есть и горькие страницы.

А вот, наконец, и пуск, к которому так долго стремились строители. Здесь и улыбки, и рукопожатия, и дрожащая на турбине монета... Но сознаюсь, более всего в этот момент хотелось увидеть знакомые лица героев, названных и безымянных, с кем довелось встретиться на протяжении ленты и чьи судьбы, реплики, улыбки или горькие слезы навсегда останутся в памяти. Не со стороны заставили нас авторы картины наблюдать историю пуска Токтогульской ГЭС, а волноваться и сопереживать ей, удивляться нравственной силе ее строителей.

Дневниковая форма кинорассказа позволила А. Видугирису свободно организовать повествование, в котором подчеркнуто выразителен едва ли не каждый кадр. Хочу оговориться, что под «выразительным кадром» имею в виду не особую пластическую гармонию кадра, вернее, не столько ее. Хотя ленты А. Видугириса, оператора по вгиковскому диплому (занимаясь режиссурой, он остается оператором своих лент и по сей день), отвечают и этому требованию. Они красивы, их приятно смотреть, палитра выразительных операторских средств ис-

пользуется Видугирисом и его товарищами — операторами Н. Рышковым в «Нарынском дневнике» и М. Джергалбаевым в «Годе неспокойного солнца» — глубоко творчески. Я бы сказала даже — «изысканно», хотя это и не принято говорить о документальном материале. И все же «выразительный кадр» Видугириса — это не только и не столько выверенная композиция, органичное сочетание первого плана и фона, чудесные изменения оптикой воздушной среды и перспективы, а прежде всего — умение автора видеть и удивляться.

А. Видугирис в этой картине, как и в «Нарынском дневнике», отбирает кинокамерой драгоценные мгновения глубоко искренних проявлений жизни. Он пристально вглядывается в своих героев, и неторопливость этого наблюдения дает возможность как бы войти в реальный жизненный ритм, внимательнее рассмотреть взятое в поле зрения объектива.

Вспоминается финальная сцена «Нарынского дневника»: уезжают на работу автобусы со строителями. Что может быть обыденнее? Лица в окошках автобуса: один реагирует на камеру, другой увлеченно беседует. Но вот неуловимо для нас меняется настроение людей: возникает внутренняя сосредоточенность, углубленность — предчувствие работы. Терпеливость камеры позволила увидеть и смену настроения, уловить особую жизненную микродраматургию сцены и ощутить в пристальности авторского взгляда желание выявить скрытый художественный смысл этого рядового жизненного мгновения.

Материал наблюдений, который встречаем мы в лентах Видугириса, обладает еще одним особым свойством: наличием, скажем, «обратной связи». Автор не всегда прячет камеру, чаще мы видим, как герои открыто общаются с кинематографистами. В ленте «Нарынский дневник» вся драматургическая структура была подчинена путешествию съемочной группы на плотах по Нарыну, путешествию «за героем фильма». Картина «В год неспокойного солнца» не выявляет присутствия авторов столь явно (за исключением случаев прямого интервью, автор в кадре не появляется), тем не менее весь фильм проникнут особым чувством контакта его героев и создателей ленты. Дело не только в прямой реакции людей на камеру, но в особой доверительности реплик, в свободе поведения перед камерой, точнее — перед хорошо и давно знакомым человеком, который понимает и принимает твои заботы и тревоги. Вот этот ответный «ток доверия» и придает фильму особую искренность, не так часто достигаемую документалистами.

Свободная форма избранной драматургии сопрягает разнообразные встречи и наблюдения в единый поток, подчиненный настойчиво разворачиваемой авторской идее. В свое время в одной из рецензий на фильм «Нарынский дневник» прозвучал упрек в слишком вольном сочетании его эпизодов. Предполагалось, что их можно свободно поменять местами. Упрек этот удивляет. Эпизоды, конечно, можно поменять местами, и фильм состоится. Но это будет уже д р у г о й, не Видугириса фильм.

В «Нарынском дневнике» авторские размышления воплощены не в привычной литературной форме (дикторском тексте), а в сопоставлении фактов, героев, эпизодов. Оттого при всей «вольности» соединения эпизодов в этой ленте всякие «перестановки» нарушили бы движение раздумий автора, нарушили бы логику всего произведения.

Фильм «В год неспокойного солнца» на первый взгляд более подчинен событийной логике. И здесь ощутимо стремление автора соединить все многочисленные тематические линии не только в хронологической цепочке, но главным образом подчинить их раскрытию своей художественной идее. Вот почему для нас, зрителей, путь к празднику, который прошел коллектив строителей, оказывается истинным торжеством нравственной правоты коммунистического сознания.

Лента А. Видугириса явилась неким рубежом в его творчестве не только в разработке определенного жизненного материала — строительства Токтогульской ГЭС. Фильм стал еще одним доказательством плодотворности избранного Видугирисом пути. Пути, ведущего от хроникальных зарисовок жизни к художественному анализу увиденного, к философски обобщенному взгляду на законы нашего бытия.

ПО МЕРЕ НАШЕГО ПРОДВИЖЕНИЯ ВПЕРЕД БУДЕТ ЕЩЕ БОЛЬШЕ ПОВЫШАТЬСЯ РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА. НЫНЕ К СОКРОВИЩНИЦЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ПРИОБЩАЮТСЯ САМЫЕ ШИРОКИЕ МАССЫ ТРУДЯЩИХСЯ. ЭТО ЗНАЧИТ, ЧТО ВСЕ БОЛЕЕ ВОЗРАСТАЕТ ОБЩЕСТВЕННАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА, А ТЕМ САМЫМ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПИСАТЕЛЕЙ, КОМПОЗИТОРОВ, ДЕЯТЕЛЕЙ ТЕАТРА, КИНО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. ПАРТИЯ И НАРОД ВЫСОКО ЦЕНЯТ ИХ ТРУД. ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ПРИЗВАНЫ СОЗДАВАТЬ ТАКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, КОТОРЫЕ БЫ ИДЕЙНО ОБОГАЩАЛИ СТРОИТЕЛЕЙ НОВОГО ОБЩЕСТВА, НЕСЛИ В МАССЫ КОММУНИСТИЧЕСКУЮ НРАВСТВЕННОСТЬ, УДОВЛЕТВОРЯЛИ ВОЗРАСТАЮЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЗАПРОСЫ НАШЕГО НАРОДА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Могучее средство воспитания...

М. Александров,
заместитель председателя Госкино СССР

Для народа, во имя народа

Шесть десятилетий советской кинематографии являют нам волнующую, богатую исканиями и свершениями историю рождения и мужания искусства, вдохновленного идеалами великой пролетарской революции, идеалами социалистического и коммунистического строительства.

«...Построение в СССР развитого социалистического общества,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»,— огромный рост материального и духовного потенциала страны, успехи борьбы КПСС и Советского государства за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов создали широкие возможности для реализации программных целей нашей партии в области формирования коммунистического сознания людей».

В русле истории нашего кино складывались и совершенствовались невиданные ранее взаимоотношения между художником и зрителем. Отношения, основанные на общности классовых интересов, на общности понимания вопросов идейности и нравственности. Всеобъемлющая для познания существа социалистической культуры ленинская мысль — «Искусство принадлежит народу» — была и остается немеркнущим маяком для тех, кто закладывал фундамент кинодела в Стране Советов, и для тех, кому выпало продолжить строительство здания «важнейшего из всех искусств» в наше время, на новых исторических этапах.

Ленинские заметки и указания по вопросам кино относительно немногочисленны и скупы по изложению. Но их деловая энергия и про-

зорливая мудрость и сегодня помогают нам правильно и конкретно определять актуальные, перспективные задачи производства фильмов, «проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность». Поистине бесценны размышления и высказывания В. И. Ленина по вопросам организации дела распространения фильмов среди населения.

Основополагающие новаторские принципы создания государственной киносети были изложены в историческом декрете от 27 августа 1919 года. В дальнейшем Владимир Ильич в беседах и письмах особое внимание уделял кинопрокату, всякий раз подчеркивал необходимость ориентации советского кинопроизводства на массовую, демократическую аудиторию. «Самое широкое распространение...», «более широкое и систематичное использование фильмов...» — такие формулировки часто встречаются в ленинских документах, касающихся вопросов использования кино в деле политической и производственной пропаганды, в деле народного просвещения. Во имя этого партия и правительство даже в труднейшие послереволюционные годы изыскивали немалые средства для технического оснащения производства фильмов и прокатной сети.

О непреходящем, всегда актуальном значении заветов В. И. Ленина об эффективном, по-партийному деловом ведении сложного кинематографического хозяйства свидетельствует эпизод, воссозданный в воспоминаниях старого большевика Я. И. Бурова, в январе 1920 года докладывавшего В. И. Ленину о работе агитпоездов ВЦИК: «Из принесенных мной материалов внимание Ильича привлекла небольшая, на одной страничке, цифровая табличка. Он выдернул ее из пачки, отодвинул рукой остальные бумаги, положил перед собой табличку. Цифры рассказывали о фактической работе, проведенной агитпоездами и пароходами во время рейсов. В таблице содержались данные о количестве обслуженного агитпоездами населения, о числе организованных киносеансов и их посещении зрителями, количестве распространенных газет и агитационной литературы.

Доклад оборвался. Ильич молчал. Он подпер руками голову и тщательно изучал таблицу. Должен признаться, я не ожидал, что именно она, скромная табличка, привлечет все внимание В. И. Ленина. Мне даже как-то обидно стало за раскрашенные цветными карандашами листы, которые говорили о важной работе агитпоездов. Но В. И. Ленин продолжал изучать скромную табличку.

— А скажите, товарищ, как у вас учитывается на агитпоездах действие каждой киноленты на зрителей? — вдруг поднял голову В. И. Ленин...

Ильич тут же дал указание, что если учет не организован, то его надо в дальнейшем поставить».

Изучать кропотливо и всесторонне действие каждого фильма на зрителей — этот ленинский завет издавна является краеугольным камнем практической деятельности работников организаций кинофикации и кинопроката. Ленинскую деловитость и дальновидность сегодня мы черпаем в документах Коммунистической партии Советского Союза, заботой и вниманием которой постоянно стимулируется развитие и совершенствование советской кинематографии, в трудах Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева, открывающих перед деятелями социалистической культуры новые горизонты участия в общенародном деле коммунистического строительства.

●

Существующая ныне система учета интереса всесоюзной аудитории к фильмам, выпускаемым на экраны, сложилась не сразу — к середине сороковых годов. Однако известны факты и более ранние, которые неопровержимо свидетельствуют о плодотворности теснейшей связи нашего киноискусства с самой чуткой и взыскательной аудиторией мира — советским народом. Когда, например, в 1938 году на экраны кинотеатров был выпущен фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Возвращение Максима», то оказалось, что первый фильм классической ныне трилогии — «Юность Максима», отпечатанный по тем временам гигант-

ским тиражом 799 копий, был «засмотрен», что называется, до дыр. Было решено отпечатать фильм второй раз. Этот эпизод — один из первых случаев «переиздания» произведений отечественной кинематографии. Причем процесс этот всегда направлялся и регулировался зрительским вниманием к тем или иным фильмам. За сорок лет было повторно отпечатано 475 названий художественных фильмов. Их общий тираж составил 909 228 копий. А если учесть, что эта цифра не учитывает тиража лент, дублированных на языки народов нашей страны и повторно возобновляемых киностудиями союзных республик, то мы можем смело считать, что тираж переизданных фильмов значительно превысил миллион копий. И вот что замечательно: особой популярностью, особым душевным спросом массового зрителя пользуются фильмы, составляющие главное идейно-художественное богатство нашего кино. «Броненосец «Потемкин» печатался в общей сложности шесть раз тиражом 3526 копий. Фильм Михаила Ромма «Ленин в Октябре», отпечатанный при выпуске в 1937 году невиданным тогда тиражом 2094 копий, печатался еще четыре раза повторно. Общий тираж этого выдающегося произведения составил 7883 копии. «Ленин в 1918 году» повторно тиражировался семь раз. Общий его тираж 7389 фильмокопий. Любимый всеми поколениями советских людей «Чапаев», выпущенный на экран в 1934 году, повторно печатался 7 раз (в том числе в военном 1943 году) общим количеством 7674 копии. Фильмы кинотрилогии о Максиме переиздавались 21 раз, их тираж достиг 15,5 тысячи копий. «Депутат Балтики» переиздавался 7 раз, «Мы из Кронштадта» — 5 раз. Известная кинотрилогия М. Донского о великом пролетарском писателе Максиме Горьком выдержала в общей сложности 18 повторных тиражей.

Идут годы, но не прекращается поток заявок на фильмы нашего «золотого фонда». Эти ленты всегда дефицитны в конторах и отделениях нашего кинопроката. Пленка оказывается менее долговечной, нежели привязанность зрителей.

Такое же положение с лентами военных лет, любовь к которым словно бы переходит от отцов, участников и свидетелей народного подвига, к детям, свято оберегающим память о великом времени. Эти фильмы неизменно демонстрируются в программах кинофестивалей, тематических кинопоказов, привлекая в кинотеатры и на киноустановки массовую аудиторию. Популярная картина «Жди меня», первоначальный тираж которой пополнялся пять раз и достиг 3950 копий, сохранилась в конторах и отделениях кинопроката в количестве 132 копий; кинокартина «Машенька», тиражировавшаяся трижды, — в количестве 248 копий; 1745 копий составляет тираж фильмов «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Нашествие», а ведь с учетом всех переизданий они печатались в 14 000 копий.

Снятый уже после окончания войны двухсерийный фильм «Молодая гвардия» Сергея Герасимова повторно печатался три раза, и тираж его достиг 14 378 копий, но за тридцать лет сверхинтенсивного показа «сработалось» более 12 000 копий.

Закономерность, проступающая за перечнем бесстрастных, казалось бы, цифр, приближает нас к постижению ясной и сложной в то же время формулы успеха фильма в советской киноаудитории.

В кинематографическом обиходе мы нередко пользуемся выражением «борьба за зрителя». Стоит еще раз задуматься, каково же содержание этого понятия. Думается, наиболее точным синонимом слова «борьба» может стать иное слово — «диалог». Ведь количеством зрителей, посмотревших тот или иной фильм, мы измеряем масштаб влияния этого произведения, судим о том, насколько удалось его авторам вовлечь своих сограждан в раздумья о проблемах времени, в обсуждение (пусть даже дискуссионное по характеру) явлений и конфликтов, характеризующих духовный мир наших современников. И какое бы понятие мы ни применили — борьба ли, диалог ли,— конечный результат определяется степенью взаимного уважения, доверия, степенью взаимной заинтересованности художника и зрителя. Только с абсолютной верой в значительность идейного, эстетического потенциала массовой аудитории

кинематограф сегодня может эту аудиторию завоевать, вступая во взаимообогащающий диалог с миллионами зрителей. На неудачу в равной мере обречены и те, кто пытается заигрывать с предполагаемым зрителем-«простачком», и те, кто рассчитывает на понимание только в некоем кругу «избранных».

Однако социологические исследования показывают, что мини-аудитория, которую собирают фильмы и того и другого ряда, состоит из людей, пришедших в кинотеатр просто так, «на огонек», спланировавших просмотр фильма не по своему интересу, а по сложившимся обстоятельствам и имеющимся возможностям. При демонстрации подобных лент бывают случаи, когда сеанс прекращается по причине того, что многие зрители покинули зал.

Лучшие советские фильмы последних десятилетий вновь и вновь убеждают в наличии художественного потенциала подлинно демократического искусства. И об этом также свидетельствуют данные, накопленные организациями кинофикации и кинопроката за длительное время. Но прежде чем к ним обратиться, стоит уточнить обстоятельство, немаловажное для представления о природе зрительского успеха того или иного фильма, его «долгожительства». Дело в том, что учет посещаемости у нас построен, естественно, на фиксировании количества проданных билетов, а не количества зрителей. Если зритель посмотрел картину два-три раза, эти посещения будут включены в общий подсчет без всяких оговорок. Это дает основание утверждать, что у большинства фильмов число посещений всегда больше, нежели зрителей, и чем лучше фильм, чем выше его популярность, тем разница между числом посещений и числом зрителей будет больше.

Что представляет собой наша зрительская аудитория, если классифицировать ее по интенсивности интереса к кино вообще? Материалы различных исследований и наблюдений показывают, что в нашей стране имеется активная киноаудитория (весьма внушительная по международным меркам), которая исчисляется в 18—20 миллионов зрителей. Эти любители кино посещают кинотеатры 3—4 раза в месяц и просматривают обширный репертуар фильмов. Это дает нам право рассуждать так: если фильм собрал 18—20 миллионов кинопосещений, стало быть, его посмотрели все активные кинозрители. Если при просмотре фильма зарегистрировано 40 миллионов посещений, надо полагать, что фильм вовлек в орбиту внимания к себе более разнородную аудиторию и, обратите на это особое внимание, часть зрителей посмотрели фильм не один раз. Если фильм собрал «урожай» в 60 и более миллионов посещений, значит, интерес к нему оказался в масштабах страны всеобъемлющим. Причем его смотрят неоднократно, посещаемость не снижается резко и после нескольких месяцев показа.

Таким образом, фильмы, являющиеся произведениями «высокого киноискусства», к которым зрители обращаются не один, а несколько раз, не только завоевывают аудиторию в момент выхода на экран, но и становятся экранными долгожителями.

Чтобы утвердиться в этой мысли, подсчитайте хотя бы приблизительно, сколько раз вы видели фильмы «Чапаев», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем» и т. д., и спросите себя, а желаете ли вы еще раз посмотреть эти фильмы? Думаю, вы ответите утвердительно.

С другой стороны, слабые фильмы, которые собирают 5 миллионов посещений и менее, как правило, не имеют повторных зрителей или их процент настолько низок, что не дает оснований прогнозировать приток зрителей в будущем. Конечно, существуют исключения и из этого правила. Но всего лишь исключения....

Важнейшим же признаком поступательного развития советского кино была и остается массовость его аудитории. Если, например, в 1946 году было зафиксировано 268 миллионов посещений отечественных игровых фильмов, то в 1966 году — уже 1354 миллиона, а в 1967 году — 1983 миллиона. Всего с 1946 по 1978 год эта цифра составила 40 миллиардов 124 миллиона.

Выступая на II Всесоюзном совещании работников кино в 1978 году, председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш сказал: «Советское

киноискусство живет и работает сегодня в условиях, когда значительно интенсифицировалась интеллектуальная жизнь общества». Благотворное воздействие на развитие всего кинопроцесса в стране оказало Постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Позитивные перемены, которые произошли за истекшие 7 лет после опубликования этого исторического документа, отмечены прежде всего стремлением кинопроизводства к тематическому и жанровому разнообразию, обогащением репертуара, решительным поворотом художников экрана к теме современности, углубленным исследованием социальных и нравственных процессов, происходящих в стране в наши дни. За восемь лет, начиная с 1970 года, на экраны было выпущено 1247 полнометражных художественных фильмов отечественного производства, что составляет 32 процента общего количества фильмов (4072), созданных со времени рождения советского кино. Среди них запомнились зрителю фильмы, ярко воплотившие образ современного человека-труженика, проникнутые атмосферой рабочих будней страны: «Премия», «Человек на своем месте», «Обратная связь», «Собственное мнение», «Близкая даль». Среди них такие примечательные произведения, как героическая киноэпопея «Освобождение», «Солдаты свободы»; фильмы о Великой Отечественной войне, о нашей незабываемой Победе: «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «Аты-баты, шли солдаты», «Блокада», «Судьба», «Горячий снег», «Фронт за линией фронта», «Восхождение»; ленты, чье содержание связано с нравственным миром современника: «Калина красная», «Белый пароход», «Пять вечеров», «Странная женщина», «Подранки», «От зари до зари», «Невестка», «Единственная», «Романс о влюбленных», «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Несовершеннолетние», «Школьный вальс», «Чужие письма». Эти и многие другие кинопроизведения последних лет, обращенные в сегодняшний день, пронизаны чувством ответственности художника перед зрителем, вдохновлены кипением и красотой жизни нашего народа.

Хорошо по этому поводу сказал на страницах журнала «Искусство кино» Сергей Федорович Бондарчук: «Люди хотят получить от фильмов не только радость и эстетическое наслаждение. Наши картины должны помогать человеку в жизни, в труде, помогать стать ему более активным и сильным, интересным и богатым духовно. Значит, мы (кинематографисты. — *М. А.*) должны сделать все, чтобы у нас было как можно меньше всяческих «мимо»: мимо правды, мимо искренности, мимо значительности содержания и совершенства формы. Ведь в конечном итоге это значит: мимо искусства, м и м о л ю д е й (разрядка моя. — *М. А.*), которым искусство служит. Таков смысл труда кинематографиста».

Мысль о зрителе, о том, что его волнует и интересует, стала неотъемлемой частью забот многих мастеров советского экрана. Зритель стал как бы невидимым участником съемочного процесса, а художник-творец — полпредом необозримой зрительской аудитории. В самом деле, давайте вчитаемся, вдумаемся в цифру 240 миллионов — почти все население нашей необъятной страны. Такое море зрителей посмотрело киноэпопею «Освобождение». 232 миллиона зрителей собрал фильм «Щит и меч», 187 миллионов — «Война и мир», 132 миллиона — «А зори здесь тихие...», 125 миллионов — эпопея «Солдаты свободы», 100 миллионов — «Сильные духом», 99 миллионов — «Даурия», по 81 миллиону — «Они сражались за Родину» и «Анна Каренина».

С 1965 по 1977 год, как свидетельствуют статистические данные, 318 лент, или 19 процентов всех новых фильмов, выпущенных за эти 13 лет на всесоюзный экран, собрали значительную аудиторию — свыше 20 миллионов зрителей каждый. Это довольно высокая цифра. При этом нужно иметь в виду, что учет зрителей ведется только первые 12 месяцев демонстрирования фильма, хотя жизнь многих произведений на экране продолжается еще долго. Вспомним хотя бы некоторые из этих фильмов: «Афоня», «Бриллиантовая рука», «Бабье царство», «Блокада» (1-й и 2-й фильмы), «Белый Бим Черное Ухо», «Белорусский вокзал», «Всадник

без головы», «В бой идут одни «старики», «Влюбленные», «Горячий снег», «Дерсу Узала», «Доживем до понедельника», «Деревенский детектив», «Единственная», «Журналист», «Звезда пленительного счастья», «Калина красная», «Конец атамана», «Любить человека», «Любовь земная», «Мертвый сезон», «Мачеха», «Москва — любовь моя», «Новые приключения неуловимых», «Несовершеннолетние», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Никто не хотел умирать», «Не горюй», «Начало», «Отец солдата», «Ошибка резидента», «Офицеры», «Обвиняются в убийстве», «От зари до зари», «Обыкновенный фашизм», «Председатель», «Помни имя свое», «Подранки», «Русское поле», «Решающий шаг», «Розыгрыш», «Сибирячка», «Семь невест ефрейтора Збруева», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Сладкая женщина», «Самый последний день», «Слово для защиты», «Табор уходит в небо», «Твой современник», «Ты — мне, я — тебе», «Укрощение огня», «Фронт без флангов», «Чрезвычайное поручение», «Шестое июля», «Это мы не проходили», «Я — Шаповалов». Нельзя не отметить, сколь богат тематический, жанровый, стилистический и сюжетный спектр фильмов, оказавшихся в числе лидеров проката. Не лучшее ли это свидетельство многобразия духовных и эстетических запросов современного зрителя, его горячего желания видеть на экране все многоцветье нашей действительности, все богатство, подвластное художественному творчеству. Было бы наивно не замечать художественной неравноценности некоторых фильмов, оказавшихся в одном ряду по статистическим показателям. При этом не нужно, однако, спешить со снисходительными поправками на незрелость вкуса некоторой части зрителей. Хоть последнее имеет место, много плодотворнее задуматься о тематических «белых пятнах», неразработанных жанровых «территориях» нашего кинорепертуара. Тут-то, скорее всего, и откроется первопричина парадоксального успеха некоторых лент. Впрочем, успех подобных лент при возможной его цифровой внушительности поначалу редко бывает длительным.

Многие «составные» формулы успеха весьма разнообразны и универсализации не поддаются. Так, распространенное мнение о «запрограммированной» популярности жанров комедии, приключений, мелодрамы опровергается свидетельством все той же статистики. Специалисты НИКФИ установили, что среди фильмов выпуска 1972—1977 годов, собравших более 20 миллионов зрителей, наибольшим вниманием пользовались проблемные фильмы о современности, вслед за ними — фильмы о Великой Отечественной войне. Одним словом, следует признать, что числитель «формулы успеха» — величина изменяющаяся. Зато в подавляющем большинстве случаев неизменен знаменатель: художественное мастерство, глубина проникновения в проблемы и конфликты, чуткость к общественным и нравственным вопросам эпохи.

Сознавая это, понимаешь, например, почему дуэт популярнейших лент прошлого года составили такие разные фильмы, как «Служебный роман» и «Судьба», которые за неполный год просмотрели 117 и 111 миллионов зрителей соответственно. Здесь хотелось бы отметить создателей этих кинопроизведений — Эльдара Рязанова и Евгения Матвеева, «разомкнутость» по образному выражению Иосифа Хейфица, их творческой жизни, постоянную «заряженность» на массового зрителя, умение привлечь его и тем самым заслужить устойчивый интерес и доверие аудитории. Недаром каждый фильм режиссера Матвеева посмотрели в среднем 40 миллионов зрителей, а каждый фильм Рязанова — 29 миллионов. Это весьма высокие удельные показатели среди постановщиков картин. Кстати, и у постоянного коллеги Эльдара Рязанова по совместной работе — Эмиля Брагинского — один из лучших показателей среди кинодраматургов: 25,5 миллиона зрителей в расчете на один фильм. Да, Э. Рязанов и Э. Брагинский, Е. Матвеев ведут диалог со зрителями на плацдарме таких популярных жанров, как комедийный и героико-драматический. Да, они выводят на экран целые созвездия любимых народом артистов. Но разве исчерпывается этими причинами значимость созданных ими фильмов, разве изначальный демократизм то-

го или другого жанра стал помехой для серьезного художественного поиска?

В связи с заданным вопросом (одним из многих возможных) становится очевидным, что в наше время учет действия каждого фильма, о котором говорил В. И. Ленин,— дело чрезвычайной важности и все возрастающей сложности. Общественная, культурная жизнь нашего народа насыщена до предела. Сегодня каждый советский человек для утоления своей духовной жажды может черпать из многих родников нашего многонационального искусства. Как, когда, почему возникает у него желание приникнуть к роднику кинематографа? Знать, понимать это необходимо и для того, чтобы родник наш был всегда сильным и чистым.

Собирать, изучать сведения, дающие «информацию к размышлению» о закономерностях и странностях экранной судьбы разных фильмов, побуждает и то, что каждая кинопремьера — это не только событие творчества, но и сложный акт с точки зрения экономики и организации. Сколько сил и затрат, скажем, требует тиражирование фильма. Одним из дефицитнейших материалов в нашем хозяйстве является, например, пленка. А ведь проблема износа копий остра не только применительно к киноклассике. По техническим причинам «утрачено» от 60 до 90 процентов тиражей таких популярных фильмов последнего двадцатилетия, как «Иван Грозный» (2-я серия), «9 дней одного года», «Калина красная», «Романс о влюбленных», «Афоня» и других. Да и оставшиеся в действующем фонде копии зачастую находятся в крайне неудовлетворительном состоянии. Однако организовать повторное тиражирование огромного количества фильмов непросто. Ведь наряду с новыми произведениями советского кино мы сегодня тиражируем и готовим к выпуску на экраны десятки зарубежных фильмов, составляющих более 40 процентов премьерного репертуара. Вот почему учет и прогнозирование действенности каждого фильма необходимы для правильной ориентации усилий работников кинофикации и проката, правильного распределения ресурсов пленки и мощностей кинокопировальных фабрик. Из приведенных в начале статьи данных у читателя может возникнуть впечатление, что зрительский успех фильма зависит главным образом от количества его копий, пущенных в прокат. Не отвергая это суждение, хочу отметить значение и другого показателя, к которому в последнее время мы относимся с особым вниманием: эффективность работы каждой копии.

Так, например, двадцатисерийный цикл «Великая Отечественная» был выпущен (в виду предполагаемого показа по телевидению) довольно скромным тиражом. Но по «урожаю» зрителей на каждую копию «Великая Отечественная» превзошла даже «Служебный роман» и «Судьбу». Факт этот еще раз напоминает о непреложности истины, с которой я и начинал свои заметки на тему «фильм — зритель». Прокатный потенциал каждого произведения киноискусства заложен прежде всего в его идейно-художественной структуре.

По состоянию на 1 октября 1978 года из 2748 полнометражных художественных фильмов, которыми располагают организации кинопроката, советских фильмов — 1912, то есть больше половины.

Это целая сокровищница, подлинную стоимость которой трудно переоценить. Бесценный по своей идейно-политической, нравственной и эстетической значимости капитал, беречь и эффективно использовать который — задача государственной важности.

Как уже отмечалось выше, решать эту задачу призвана действующая в стране разветвленная сеть контор и отделений по прокату кинофильмов. Подавляющее большинство руководителей и коллективов этих организаций хорошо понимают возложенную на них ответственность и прилагают все усилия для того, чтобы советские люди имели возможность постоянно общаться с искусством самой высочайшей пробы.

Недавно коллегия Госкино СССР рассмотрела и одобрила опыт Татарской республиканской и Ждановской городской контор кинопроката по повышению использования фильмофонда. Важнейшим разделом этой сложной и объемной деятельности является забота о со-

хранности имеющихся копий фильмов, особенно активной, то есть наиболее часто используемой на экранах части фильмофонда — лучших произведений отечественного кинематографа.

Беречь фонд — это значит прежде всего организовать надежное его хранение. В Жданове в прошлом году ввели в эксплуатацию новое фильмохранилище на 5000 копий, обеспечивающее необходимый температурный режим и влажность, переоборудовали под шестисотметровые бобины все стеллажи. Продлению жизни фильмокопий способствуют их качественный ремонт и реставрация. В той же Ждановской конторе с этой целью создали специальную комиссию, контролирующую работу фильмопроверщиц. В монтажном цехе оборудованы ленточные транспортеры и распределители фильмокопий по рабочим местам с центральным пультом управления. Это позволило поднять производительность труда фильмопроверщиц, повысить культуру производства, а следовательно, и качество их работы.

В Татарской республиканской конторе взяли под неусыпный контроль более 700 копий наиболее значительных по художественному и зрелищному потенциалу советских фильмов. Они передаются для проверки и ремонта наиболее опытным контролерам массового позитива. Перед реставрацией фильмокопии проходят чистку на ультразвуковой фильмоочистительной машине. Вместе с фильмокопией к потребителям идет контрольная карточка, в которой киномеханики записывают свои замечания по качеству ее ремонта. Каждый квартал отделения кинопроката представляют конторе отчет о техническом состоянии фильмов, на основании которого делается анализ сохранности каждой копии. Тара с копиями, отправляемая в кинотеатры и на киноустановки, снабжается надписью «Под контролем кинопроката». В частевую коробку вкладывается обращение к киномеханику с просьбой беречь копию от повреждений и порчи, как народное достояние. В Жданове пошли еще дальше: в практику продвижения фильмов введены талоны предупреждений, которые содержат перечень нарушений правил технической эксплуатации фильмокопий. Допустившему их киномеханику делается отметка в талоне. Имеется в виду, что при систематическом нарушении правил киномеханик должен быть направлен на перетарификацию.

Результаты такого заботливого отношения в Татарии и Жданове к фильмофонду принесли свои плоды: заметно улучшилась обеспеченность киноустановок копиями ведущих отечественных картин, повысилось их техническое качество. Важно и приятно отметить активную заинтересованность наших зрителей в постоянном улучшении деятельности организаций кинофикации и проката. В Госкино СССР регулярно приходят десятки писем, содержащих критику, предложения, пожелания. Каждое такое письмо встречалось с заинтересованностью и пониманием.

Завтрашний день нашей кинематографии начинается уже сегодня. В своем поступательном движении вперед она открывает новые горизонты, будучи нацелена на единство высокой художественности, проблемности и доходчивости, во имя достижения программных целей нашей партии, которые определены в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» так: «Воспитание всех трудящихся в духе высокой идейности и преданности социалистической Родине, делу коммунизма, коммунистического отношения к труду и общественной собственности, полное преодоление пережитков буржуазных взглядов и нравов, всестороннее, гармоническое развитие личности, создание подлинного богатства духовной культуры». Возросший духовный уровень советского человека диктует новый характер взаимоотношения между создателями фильмов и их зрителями. Это подчеркивал в приветствии гостям и участникам Всесоюзного кинофестиваля в городе Риге Леонид Ильич Брежнев, напомнив, что советские люди «...ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

КПСС РАССМАТРИВАЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ТРУДЯЩИХСЯ КАК ВАЖНЫЙ ФРОНТ БОРЬБЫ ЗА КОММУНИЗМ. ОТ УСПЕХОВ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ, ПОЛИТИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ВСЕ БОЛЬШЕ ЗАВИСЯТ ХОД ЭКОНОМИЧЕСКОГО, СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ СТРАНЫ, ПОЛНАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ВОЗМОЖНОСТЕЙ РАЗВИТОГО СОЦИАЛИЗМА, ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ЛЕНИНСКОГО ВНЕШНЕПОЛИТИЧЕСКОГО КУРСА СОВЕТСКОГО СОЮЗА, УКРЕПЛЕНИЕ ЕГО МЕЖДУНАРОДНЫХ ПОЗИЦИЙ.

**Из Постановления ЦК КПСС
«О дальнейшем улучшении идеологической,
политико-воспитательной работы»**

А. Бадиев,
секретарь Бурятского обкома КПСС

Кино и зрители

В селе Рассошино, в новом просторном клубе, открывали настоящий кинозал. До того рассошинцы получали свой не очень-то щедрый «кинопаек» через посредство узкопленочного проектора «Украина», старого трудяги, давно выслужившего пенсионный стаж. Затерянное в северо-восточном углу Бурятии, на Витимском плоскогорье, Рассошино раскинулось на берегу немалой реки Амалат при впадении в нее тоже не такого уж маленького Малого Амалата. Кругом — бескрайняя тайга, добираться сюда от расположенного в сотне километров райцентра Багдарин можно практически лишь на самолете, летом, а в сам Багдарин от бурятской столицы Улан-Удэ — три часа лету, словно от Москвы до Еревана. Жители здешних мест — охотники, геологи, золотодобытчики, — народ выносливый, привычный к тайге и сорокаградусным морозам, крепко стоящий на земле, крепко к этой своей суровой и красивой земле привязанный. Они с душой работают и — жадно тянутся к искусству, к духовности, а это здесь, в отдалении от культурных центров, отнюдь не просто.

Вот почему открытие кинозала, первый сеанс превратились в Рассошино в большой праздник: экран — главный здесь проводник художественной культуры. Чуть ли не все рассошинцы явились в тот вечер в новый клуб, а жители соседнего поселка геологов Ирокинда (они-то в шефском порядке и построили клуб) отправились в кино поголовно. (Занятно, что этим воспользовался хозяин тайги медведь — спокойно войдя в поселок, он забрался в дом и здорово сократил запасы сгущенного молока.) Гостями клуба были в тот день работники обкома и райкома партии. Всеми владело приподнятое, торжественное настроение. И как дружно и радостно ахнул зал, когда впервые здесь вспыхнул широкий экран!.. Без преувеличений — широкий экран в широкий мир...

Да, и в таких уголках, как Рассошино, и в городах, где живет больше половины населения республики, и в нашей столице Улан-Удэ люди очень любят кинематограф, относятся к нему с особым пристрастием. Как, впрочем, и по всей Советской стране. И все-таки позволю себе сказать, что у нас в Бурятии любовь эта — чуть выше общесоюзного «сред-

него уровня». О чем свидетельствует столь чуждая эмоциям штука, как статистика.

В чем тут дело? Не возьмусь исчерпывающе ответить на этот вопрос, ибо на киноаудиторию воздействует множество причин, коренящихся как в свойствах самих фильмов, так и вне их — например, в идейно-эстетическом уровне разных слоев зрителей, в сложившихся стереотипах отношения к зрелищу на экране, в политике кинопроката, в местных особенностях и традициях и т. д. Однако, несомненно, умело организованная реклама, пропаганда достойных картин, предсеансовая работа со зрителем существенно сказываются на том, насколько широко охватывает та или иная лента потенциальную аудиторию.

Приведу один пример. Как известно, во многом пионерский фильм А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия» поднимал острейшие проблемы нашей экономики. Евгений Леонов создал оригинальный, крупный характер бригадира Потапова, истинно современного советского рабочего. Авторы ленты вели разговор со зрителем всерьез, не подлаживаясь под невзыскательные вкусы, не стараясь привлечь публику испытанными приемами «оживляжа» вроде любовной интриги. Общественное мнение, пресса горячо встретили картину. А в Бурятии «Премия» прошла весьма и весьма неважно. Спрашиваешь работников проката: «Почему?» — пожимают плечами: «Стереотип восприятия. Производственная тема. Обречено на коммерческий неуспех. Ничего не поделаешь». Меня такая позиция задела за живое. Стал беседовать с теми, кто видел «Премию», с людьми разных профессий, разного образования, с работниками Улан-Удэнского завода и с геологами из таежного Баунтовского района, со студентами и учителями. Почти все восприняли ленту с интересом, говорили о ней увлеченно, своеобразно, умно.

Так, может, от того не удалось прокатчикам преодолеть стереотип восприятия «производственной» картины аудиторией (действительно существующий), что в первую голову этот стереотип сработал в их собственном сознании?

Словом, спросили мы с работников кинопроката как следует, по-партийному. И, по-видимому, до них «дошло». Помогло преодолеть инерцию в отношении к производственной теме.

И вот — первый результат. Поставленная по сценарию того же А. Гельмана и продолжающая, углубляющая «Премию» картина «Обратная связь» вызвала немалый интерес в республике. Хотя в ней, как и в «Премии», нет привычных широкой публике примет зрелищности, ее актуальность, значительность, художественные достоинства обратили на нее внимание разных зрительских слоев. И в том была немалая заслуга работников проката: они продуманно развернули пропаганду фильма, обсуждение его в киноклубах, создали вокруг «Обратной связи» атмосферу живой и страстной дискуссии — не только по поводу ленты как таковой, но и в связи с проблемами, поднятыми А. Гельманом и В. Трегубовичем,— экономическими, управленческими, нравственными. За неполный год демонстрации «Обратная связь» собрала в Бурятии 85-тысячную аудиторию. Картину посмотрел каждый десятый житель республики. Почти столько же зрителей привлек и другой «производственный» фильм — «Собственное мнение» В. Черныха и Ю. Карасика. Конечно же, это лишь начало работы по приобщению массового зрителя к серьезным и непростым картинам, затрагивающим актуальнейшие проблемы и противоречия современности. Ленты столь важной тематики (если, конечно, это истинные произведения искусства, а не ремесленные поделки) должны собирать больше публики. В этой связи снова и снова вспоминаешь слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им с трибуны ноябрьского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС: «Мы располагаем сильным квалифицированным пропагандистским аппаратом. Но, к сожалению, аппарат этот не всегда используется эффективно...» Мысль эту в полной мере должны отнести к себе работники кинофикации и кинопроката — существенная часть этого пропагандистского аппарата.

В преддверии славного юбилея советского

кино мне — и как зрителю, горячему поклоннику кинематографа, и как партийному работнику, постоянно соприкасающемуся с ним в своей деятельности,— хотелось бы поделиться с читателями «ИК» некоторыми мыслями о сегодняшнем дне важнейшего из искусств. Конечно же, я стану опираться при этом на действительность нашей автономной республики, следуя плодотворной традиции: поверять гармонию искусства гармонией жизни...

●

В последние годы партия с особой пристальностью следит за развитием советского кинематографа, не только выдвигая перед мастерами его стратегическую перспективу, но вникая в тонкие и деликатные материи творческой практики, диалектически сочетая заботу о художниках экрана с принципиальной товарищеской требовательностью. Соответствующие разделы Отчетных докладов Центрального Комитета XXIV и XXV партийным съездам, Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О работе с творческой молодежью», обращения Л. И. Брежнева, который призвал киноработников будить в человеке мысль, помочь ему осознать смысл эпохи, развивать в массах социальное мышление и историческую память, — все это породило в творческой среде особую, плодотворную атмосферу, сблизило киноискусство с животрепещущей сутью современности. Все чаще стали появляться фильмы значительные, масштабные отмеченные высокими идейными и художественными достоинствами и ставшие потому у нас в республике, как и по всей стране, явлениями не только художественной, но и общественной жизни. Спектр проблематики стал в кино шире, экран глубже исследует свойственными ему средствами все новые и новые пласты действительности. Леонид Ильич Брежнев в Отчетном докладе XXV съезду КПСС отдал должное успехам литературы и искусства, в том числе кино, в развитии военно-патриотической темы, темы так называемой «производственной», темы интернационализма, темы нравственных исканий. Это справедливо высокая оценка достижений советского кино. Однако, к сожалению, приходится констатировать, что нуждается, например, в развитии прекрасная традиция нашего экрана — уделять серьезное внимание жизни советского села. За последние годы, после, пожалуй, «Председателя», мы не получили ни одной столь же значительной ленты, где сложные процессы и проблемы сельского бытия получили бы достойное отражение и исследование. А ведь такие ленты нам вдвойне необходимы ныне, в свете определенной Постановлением ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» задачи: «...добиваться дальнейшего усиления идейно-воспитательной работы среди сельского населения... проявлять постоянную заботу о повышении общеобразовательного, профессионального и культурного уровня сельских тружеников».

Конечно же, фильм начинает «работать»— выполнять свою идейно-художественную функцию, — лишь поступив в прокат, когда кинотеатры наполняются публикой, гаснет свет и вспыхивают обычные, широкие и широкоформатные экраны. А до того картина, какими бы достоинствами она ни обладала, остается «вещью в себе».

Так вот, пресса — и общая и кинематографическая — не раз отмечала, что нередко в оценке того или иного фильма специалисты, с одной стороны, и широкий зритель, с другой — в корне расходятся. Подобные «ножницы», несомненно, вызывают тревогу, они нередко дают о себе знать и у нас в Бурятии, и я к ним еще вернусь. Но сейчас я хочу констатировать явление иного порядка.

Если взглянуть на данные кинопроката по Бурятской АССР за последние два года, то окажется, что самую большую аудиторию завоевали у нас по преимуществу ленты, получившие высокое признание экспертов и общественности. Каждая из них своим содержанием, жанром, эстетическими свойствами отвечает умственным и душевным запросам широкой аудитории. Судите сами.

Абсолютный рекорд принадлежит фильму «Они сражались за Родину» — его в Бурятии видели 451,5 тысячи зрителей, почти 54 про-

цента всего населения. О чем говорит такой феноменальный успех? О том, что тема Великой Отечественной непреходяща для советского экрана, ибо никогда не изгладится память о всенародном подвиге. Тему войны начали такие картины, как «Радуга», «Секретарь райкома», «Жди меня», «Она защищает Родину», «Два бойца», созданные под грохот канонады, когда вся страна, затаив дыхание, слушала по радио, читала в газетах сводки Совинформбюро. И каждая генерация кинематографистов создавала свой корпус фильмов о Великой Отечественной, и от десятилетия к десятилетию война представала зрителю, осмысленная все с более высокой точки исторической мудрости... Так появились «Баллада о солдате» и «Живые и мертвые», «Судьба человека» и «Отец солдата», «Белорусский вокзал» и «А зори здесь тихие...», «Восхождение» и «В бой идут одни «старики». Киноэпопея «Освобождение» стала беспримерной по размаху, зримой летописью битвы Советского Союза с фашизмом. Трудно словами передать впечатление от двадцатичасовой документальной кинопрограммы «Великая Отечественная»...

С успехом прошли по экранам и другие фильмы, посвященные войне: «Аты-баты, шли солдаты» (162,3 тысячи зрителей), «Солдаты свободы» (134—140 тысяч человек в расчете на одну серию), «Блокада» (139,3 тысячи на каждую серию), «Фронт за линией фронта» (за полгода — 113,2 тысячи зрителей).

Это тем более вызывает удовлетворение, если вспомнить, что большинство киноаудитории — молодежь. Значит, живет в новых поколениях советских людей неутолимая жажда прикоснуться через искусство умом и сердцем к тем легендарным временам, сопережить подвигам и жертвам отцов и дедов, спасших наш народ, Европу, мир от коричневой чумы... Прекрасно, что кинематограф в фильмах о войне несет подрастающим гражданам страны высокие коммунистические, патриотические идеи, дает поистине мощный заряд гражданственности, социального и нравственного самосознания.

Кому не известно, как любит широкий зритель, без различия возраста, пола, занятий и образования, комедию! Любая мало-мальски удачная комедийная лента на экране — наш зрительский праздник. Это — и взрыв положительных эмоций, это психологическая зарядка, это встреча с подлинным юмором, остроумием, шуткой — то добродушной, а то и злой. Смех развлекает, смех лечит, смех очищает. А если надо — и убивает. Не удивительно, что на второе место у нас вышла талантливая комедия «Служебный роман», собравшая почти 332-тысячную аудиторию (38,8 процента населения!). Более скромным, но вполне весомым был успех «Мимино»: 99 тысяч зрителей. Это еще и еще раз подчеркивает, что кинематографисты не вправе забывать о жанрах, любимых народом. Комедия, восходящая как жанр к гениям русской культуры — Фонвизину, Грибоедову, Гоголю, Чехову, — бесценный инструмент воспитания людей. Об этом свидетельствуют и Государственные премии, присужденные «Иронии судьбы...» и «Мимино». Тем более достойно сожаления, что кинокомедий, отмеченных большой темой и высокими эстетическими свойствами, покуда все еще мало, куда меньше, чем этого хотелось бы нам, зрителям.

На третьем месте — историческая мелодрама «Судьба», сложными своими сюжетными перипетиями и удачными образами героев привлекшая внимание 326 тысяч зрителей. Далее — «Дерсу Узала»: почти 242 тысячи человек, около 28 процентов населения. Весьма, замечу, характерно. Ведь по Российской Федерации картина собрала втрое меньшую «долю»— всего 8,6 процента. У нас в Бурятии сказалось, видимо, то, что главный герой по своему характеру, стилю жизни, отношению к природе необыкновенно близок и понятен множеству моих земляков — таежных охотников, следопытов, людей, для которых весь окружающий их животный и растительный мир одухотворен, обладает душой живой...

В этой связи весьма симптоматична популярность, которую получил в республике пронизанный добрыми чувствами, истинным гуманизмом фильм «Белый Бим Черное ухо». Его посмотрели больше полутораста тысяч

человек. И вот еще что интересно в свете споров насчет того, как функционируют в массовой аудитории экранизации — **вместо** литературных первоисточников, вытесняя их из «культурного оборота», или рядом с ними: после демонстрации «Белого Бима...» резко вырос в библиотеках спрос на книгу Г. Троепольского...

204 тысячи человек посмотрели «Розыгрыш», ленту, которая в яркой и увлекательной форме раскрывает животрепещущие проблемы воспитания и самовоспитания молодого человека, сталкивая диаметрально противоположные жизненные принципы, вызывая на спор. И, надо отметить, публика этот вызов охотно, с жаром приняла: дискуссии вокруг «Розыгрыша» были бурными и длительными. Это прекрасно! Значит, вопросы формирования новой, коммунистической личности находятся в центре интересов массового зрителя, и кинематограф такими картинами, как «Розыгрыш», «Ключ без права передачи» (86,2 тысячи зрителей), отвечает насущной потребности разобраться в сложных коллизиях и противоречиях времени, активно участвуя в нашей идеологической работе.

Всегда привлекает внимание людей тема нравственных исканий, картины, чьи герои в сфере личных отношений нащупывают путь к себе и близким, самосовершенствуясь в горниле нелегких испытаний, а иной раз забредая в моральные тупики. К числу таких популярных фильмов надо отнести «Единственную» (170,3 тысячи зрителей) и «Сладкую женщину» (141 тысяча). По-разному отнеслись у нас к героине картины «Странная женщина». Коммерческий успех лента имела средний (83,9 тысячи зрителей), но вспыхнувшие вокруг нее споры касались весьма тонких и животрепещущих вопросов бытия — чувства подлинного и мнимого, ответственности каждого из нас перед собой и окружающими, фундамента современной семьи, соотношения материального благополучия и жизни души и сердца — и оказались очень плодотворны для формирования общественных настроений.

И тут пришла пора сказать, что в группе «лидеров» оказались и фильмы, чей успех при всем желании нельзя объяснить высокими художественными качествами. Но, как говорится, факты — упрямая вещь. И — поучительная. Значит, эти ленты сумели задеть какие-то струны души массового зрителя. Какие именно?

Чтобы понять это, присмотримся к некоторым лентам.

«Несовершеннолетние». 255 тысяч зрителей. Известно, что кинофильм захватил воображение не только киноаудитории, но и профессиональной критики, которая сломала немало авторучек в попытках раскрыть секрет этого феномена — ошеломляющего успеха «Несовершеннолетних». Позволю себе внести и свою личную лепту в эту дискуссию. Широкие круги населения обеспокоены тем, что до сих пор не удается сбить «кривую» молодежной и подростковой преступности, прежде всего — злостного хулиганства, беспричинной жестокости, покушений на достоинство и здоровье людей. А после замечательной картины «Три дня Виктора Чернышова»— то есть более десятилетия!— кино наше, если не ошибаюсь, не обращалось по-настоящему к этой болезненной теме, в то время как публицистика постоянно держит ее в сфере своего пристального внимания. Вспомним громкие выступления «Литературной газеты» и «Комсомольской правды». Что же удивительного, если «Несовершеннолетние», лента, которая при всех своих художественных слабостях, трафаретном и поверхностном подходе к явлению, беспомощности в анализе причин юношеской преступности, безбоязненно вытащила на экран «героев» кулака и ножа, сорвала с них псевдоромантические одежды и голенькими, заслуживающими лишь презрения поставила перед зрительным залом,— что удивительного, если лента эта собрала полные зрительные залы!

«Вооружен и очень опасен». Думаю, успех его (почти 200 тысяч зрителей) объяснить не трудно. Авторы фильма точно учли зрительскую потребность в кинопроизведениях с острой, захватывающей фабулой, с лихо действующими, смелыми, ловкими, решительными

героями. А ведь при всем внешнем изобилии подобных лент на кинорынке студии наши редко балуют любителей по-настоящему яркими приключенческими фильмами... И не только приключенческими, но и картинами некоторых иных жанров, весьма популярных среди широкой публики, но нередко третируемых профессионалами как «низкие». Например, мелодрамой. Апеллируя к классикам, хотел бы высказаться в том смысле, что нет низких жанров, есть плохие фильмы. Но даже тем товарищам кинематографистам, что со мной не согласятся, все-таки не стоило бы закрывать глаза на правду, а правда состоит в том, что публика в кинотеатрах хочет и поплакать, и посмеяться, и «попереживать» за героев, и погрустить, и порадоваться многажды осмеянному «счастливому концу». И ежели наши талантливые мастера бегут мелодрамы, кинорынок остается без высоких образцов «низкого» жанра. И тогда образовавшаяся пустота немедленно заполняется поделками, которые снова и снова порочат жанр.

●

Что и говорить, цифры проката — весьма существенное, но отнюдь не единственное мерило идейно-художественной ценности кинофильма. Более того, иной раз оглушительный провал в киносети терпят ленты, которые бесспорно относятся к образцам истинного искусства. И тогда цифры прокатной статистики меняют адресата, уже не фильм характеризуя, а сигнализируя нам о тревожных тенденциях в среде массового зрителя.

Вот так мы вернулись к проблеме «ножниц», которую затронули в начале данной статьи.

Постараюсь не быть голословным. Начну с того, о чем уже говорил: с коммерческого неуспеха «Премии», с коммерческого полууспеха «Обратной связи» и «Собственного мнения». Да, полууспеха, хотя выше я приводил вроде бы вполне благополучные цифры. Я не противоречу себе, потому что уверен — фильмы такой актуальной темы, затрагивающие проблемы, к которым не может быть равнодушен ни один мыслящий человек, должны собирать в кинотеатры куда больше, чем десять процентов населения! Коль скоро не собирают — значит, это наша недоработка. Не сумели, выходит, мы, идеологические работники, возбудить в широкой массе острый интерес к этой сфере жизни.

В правильности такой мысли убеждает меня и тот факт, что замечательная, яркая картина Г. Панфилова «Прошу слова», в центре которой своеобычный характер женщины — государственного деятеля в блестящем исполнении Инны Чуриковой, тоже собрала в республике всего лишь 84 тысячи зрителей. Мало, очень мало!

А иные фильмы неподдельно высокого идейного и художественного звучания и вовсе попали в «аутсайдеры» нашего кинопроката. Так, «Степь» собрала всего лишь 27,2 тысячи зрителей (правда, за неполный год), «Неоконченная пьеса для механического пианино»—19,3 тысячи, «Двадцать дней без войны»—13 тысяч, а «Отец Сергий» и вовсе 11 тысяч зрителей...

В чем дело? Думаю, что здесь действует целый комплекс непростых проблем. Чтобы разобраться в них, необходима основательная и углубленная работа по исследованию массовой киноаудитории, различных ее слоев и групп, направления и уровня их претензий к искусству. В этой планомерной и целенаправленной работе должны участвовать социологи и демографы, киноведы и партийные работники, педагоги и кинопрокатчики.

И, конечно, в этой работе просто невозможно переоценить роль кинопрокатчиков. Однако чтобы стать достойными своей миссии «посредников» между творцами и «потребителями» искусства, они должны проникнуться мыслями и чувствами тех и других, глубоко понять свою «двойную» причастность к кинопроцессу. Только тогда они сумеют найти такие формы и методы проката, при которых и так называемые «трудные» фильмы будут приносить не только художественный, но и коммерческий эффект. Не сомневаюсь, что найти такие формы проката — дело вполне реальное. Сошлюсь хотя бы на опыт московских кинотеатров повторного фильма и «Иллюзион», которые никогда не пустуют...

●

Не так давно по центральному телевидению показали кинопрограмму «Советская Бурятия», которая включала два документальных фильма — «Рассказы о Бурятии» и «Улан-Удэ». Не так уж часто случается, что десятки миллионов телезрителей по всему Советскому Союзу черпают со своих голубых экранов информацию о нашей республике, о ее природе, людях, столице. Убежден, жизнь Бурятии, яркая и многообразная, успехи ее промышленности, сельского хозяйства, науки, культуры, искусства, люди республики — талантливые, мужественные, яркие — достойны того, чтобы послужить реальным источником тем, сюжетов, героев для кинематографа. Для создания фильмов, в которых наш народ был бы показан во всем его своеобразии.

Прежде всего, думается, здесь мы вправе рассчитывать на публицистику. Документальное кино способно серьезно помочь республиканской партийной организации в коммунистическом воспитании трудящихся. А именно этого требует от искусства Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Мы благодарны документалистам за полнометражную картину «Республика за Байкалом». Особый импульс дала кинопублицистам, снимающим на нашей земле, строящаяся Байкало-Амурская магистраль. Перед Бурятией БАМ открыл широкие социально-экономические перспективы. Трасса БАМа проходит по территории республики на протяжении более 500 километров. В зоне трассы окажется огромная территория — до 150 тысяч квадратных километров. Этот обширный край в геологическом отношении был до сих пор мало изучен. В последние годы геологи выявили месторождения полиметаллов, титана, марганца, вольфрама, молибдена, ртути, фосфоритов. Путь ко всем этим минеральным ресурсам откроет Байкало-Амурская магистраль.

Но самое главное, что железная дорога принесет сюда дыхание и атмосферу большой жизни, ритм и пульс современности, приблизит нас ко всей стране.

Будни нашей республики весомо и зримо воплощают в себе размах программ партии по комплексному освоению природных богатств и развитию производительных сил Сибири и Дальнего Востока, социального развития этого гигантского региона и повышения уровня жизни народа.

БАМ привлек к нам отряды добровольцев со всей страны, показал силу нашего интернационального сообщества. Документалисты создали на нашем участке трассы запоминающиеся картины — «Путь к тоннелю», «Бросок», «Даванский репортаж» и другие. Но, в общем, наполненная многими интересными и важными событиями жизнь Бурятии на документальном экране отражена сегодня далеко не в полной мере. Особые претензии у нас за последние годы накопились к Восточно-Сибирской киностудии, призванной обслуживать нашу республику. Если эта студия раньше, лет 8—9 назад, делала на материалах по Бурятии по десятку фильмов ежегодно, то в последнее время — всего лишь один-два в год.

Фильмы студии не отличаются высоким качеством творческих решений. Впрочем, и количество документальных лент этого творческого коллектива далеко не достаточно для раскрытия и малой доли тех процессов, которые развиваются на забайкальской земле, для показа духовного облика людей, которые вершат здесь большие дела.

Прежде всего — еще раз о стройке века, БАМ. По территории Бурятской АССР проходят самые сложные участки трассы, в том числе там предстоит соорудить уникальные туннели. К БАМу, как известно, приковано внимание многих киностудий страны. Но даже эта кардинальная тема, видимо, недостаточно волнует документалистов Восточно-Сибирской студии, если за все время они сделали всего лишь четыре короткометражных картины, затрагивающих дела на нашем участке великой магистрали.

Больше всего огорчает то, что в фильмах Восточно-Сибирской студии кинохроники по-настоящему не поднята ни одна из проблем, составляющих содержание работы партийной

организации нашей республики. Возьмем весьма характерный пример. Почти во всех без исключения фильмах студии так или иначе присутствует Байкал. Но ни в одной ленте по-настоящему не говорится о проблемах сохранения и приумножения природных богатств этого уникального водного бассейна, так остро волнующих всех советских людей. Вслед за выходом в свет известных партийных и правительственных решений по охране и рациональному использованию ресурсов природной зоны бассейна озера Байкал коммунисты Бурятии наметили конкретные меры личного участия каждого жителя республики во вненародном деле сбережения жемчужины Сибири. Только за прошлую пятилетку у нас построено свыше 70 водоохранных объектов на общую сумму почти 50 миллионов рублей. В том числе самые совершенные в стране очистные сооружения на Селенгинском целлюлозно-картонном комбинате и крупнейший на востоке страны комплекс очистных сооружений в столице республики Улан-Удэ. Все промышленные предприятия, находящиеся в водоохранной зоне Байкала, до конца текущего пятилетия переводятся на замкнутые, оборотные системы водоснабжения. Строительство водоохранных объектов продолжается — к 1980 году предстоит освоить на эти цели почти 60 миллионов рублей капитальных вложений.

А разве не заслуживает внимания документалистов накопленная в республике практика рационального использования и сохранения природных ресурсов? Лесозаготовители Бурятии очистили от остатков сплавляемого леса, накопившихся за многие десятилетия, 1380 километров рек, более 600 километров береговой линии озера Байкал.

А какой фильм можно было бы сделать о сохранении и приумножении богатейшей фауны бассейна Байкала, показав рыборазводные заводы, заказники и заповедники... Словом, все это, к глубокому сожалению, пока еще остается «за кадром». А ведь кинематограф призван будить мысль, будоражить душу, побуждать человека к действию. Об этом еще и еще раз напомнили нам указания и рекомендации Л. И. Брежнева во время его поездки по районам Сибири и Дальнего Востока. Леонид Ильич подчеркивал необходимость острого, непримиримого отношения к недостаткам, призвал к быстрейшему решению проблем.

Как было бы полезно проследовать с документальной кинокамерой вслед за косяком омуля, идущего на икромет по чистым рекам, мимо рыборазводных заводов и очистных сооружений, а кое-где и вопреки браконьерам. И сопроводить этот репортаж страстным комментарием ихтиолога или инспектора рыбоохраны. Думается, что фильмы о тех же красотах нашего края, которые неизменно привлекают к себе внимание кинематографистов, только выиграют, если содержанием их станут взаимоотношения человека с природой.

В Бурятии много интереснейших проблем, которые не оставят равнодушными самых взыскательных кинопублицистов. Мы гордимся замечательными коллективами, решающими сложные производственные, управленческие, социальные вопросы. Не могу не назвать хотя бы некоторые из них. Тимлюйский цементный завод, коллектив которого уже много лет носит звание коллектива коммунистического труда. Цементникам воистину есть чем гордиться. Они много лет подряд постоянно завоевывают призовые места во Всесоюзном социалистическом соревновании цементников. Успешно решаются на заводе и вопросы социального развития коллектива. Здесь высока культура производства, многое сделано и делается для улучшения труда и быта рабочих и служащих. Хорошие столовые, прекрасно озелененные и уютные зоны и комнаты отдыха, созданные в цехах, профилакторий с водогрязелечением и физиопроцедурами, базы отдыха на Байкале и реке Селенге, Дом спорта и многое другое. Тимлюйские цементники оказывают помощь коллективам вновь сооруженных заводов, в том числе и недавно сданному в эксплуатацию Ново-Спасскому цементному заводу — крупнейшему на Дальнем Востоке.

Улан-Удэнский тонкосуконный комбинат, ку-

да идут прессованные кипы тонкорунной овечьей шерсти со всех концов республики. Это передовое предприятие Бурятии. Коллектив здешних текстильщиков связывает давняя дружба со знаменитой Купавинской тонкосуконной фабрикой имени Акимова, где родилось славное рабочее движение под названием «Школа коммунистического труда». В социалистическом соревновании этих коллективов трудовое соперничество протекает с переменным успехом, но всегда интересно, продуктивно и во многом поучительно.

Комбинат выпускает много красивых и добротных шерстяных тканей. Их хорошо знают и высоко ценят даже самые взыскательные покупатели. Многие из них удостоены государственного Знака качества, не раз демонстрировались на международных выставках. Подавляющее большинство работающих на комбинате охвачены общеобразовательной, политической, экономической и профессиональной учебой и занятиями в университете культуры. Не случайно на комбинате подчеркивают, что у них, пожалуй, «самая читающая публика в Улан-Удэ». На каждые сто человек здесь выписывается 169 экземпляров газет и журналов, и каждый из этих ста является читателем профсоюзной, технической библиотеки и библиотеки кабинета политического просвещения парткома, не говоря уже о других библиотеках города.

Не буду продолжать этот список. Скажу только, что по рекомендации Бурятского обкома КПСС темы эти в свое время были включены в перспективный план Восточно-Сибирской студии кинохроники на 1975—1980 годы, не раз подтверждались и уточнялись по годам и сопровождались подробными аннотациями. К сожалению, покуда из девяти рекомендованных нами тем Восточно-Сибирская студия кинохроники не использовала ни одной.

В выступлении на ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев прямо сказал в адрес средств пропаганды: «...Ощущается недостаток принципиальных, крупных выступлений, затрагивающих назревшие вопросы хозяйственной и социальной жизни». Думается, эту партийную критику, четкое партийное указание серьезнейшим образом должны изучить применительно к своей работе и журналисты экрана — кинодокументалисты. Во всяком случае, мы у себя в Бурятии остро ощущаем недостаток таких публицистических фильмов.

●

Беспримерное достижение ленинской национальной политики Коммунистической партии — создание своих национальных кинематографий во всех братских республиках. Хорошо известно не только в Советском Союзе, но и за рубежом, каких высот достигли в своем идейно-художественном развитии эти кинематографии — неотрывная часть всего многонационального социалистического киноискусства.

Велики успехи культуры и искусства в республиках, краях и областях Сибири и Дальнего Востока. К ним, несомненно, относится и моя Бурятия. Однако у нас, как и в других республиках, областях и краях, своей киностудии нет. Мне кажется, назрел вопрос о том, как наиболее эффективно и ярко отобразить жизнь трудящихся Сибири и дальнего Востока, рассказать о ее насущных проблемах в художественном кино.

Думаю, что эту задачу было бы решить много легче, если бы выросли возможности фильмопроизводства на востоке страны. Ведь, в самом деле, — на огромной территории Сибири и Дальнего Востока, в регионах, которые занимают ныне такое огромное место в жизни и планах страны, нет ни одной студии художественных фильмов. Быть может, пришло время подумать о создании такой киностудии в одном из культурных центров востока Советского Союза?

Что касается Бурятии, то мы сочли бы за великую честь всеми творческими силами республики принять участие в становлении и развитии художественного кинопроизводства в Сибири. А эти силы у нас есть. Говорить об этом позволяют нам и первые шаги бурятских кинематографистов.

Конечно же, тому, кто станет осваивать не-

иссякаемый клад тем, связанных с современной действительностью восточных районов СССР, прежде всего необходимо глубокое знание жизни, понимание ее закономерностей, бесстрашное желание своим искусством внедриться в гущу современности, ее коллизий, проблем, противоречий.

Не ошибусь, если скажу, что примером такого активного вторжения в жизнь будут для бурятских кинематографистов, как и для художников всех родов оружия, книги лауреата Ленинской премии Леонида Ильича Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина».

Новым мощным стимулом для повышения идейного и художественного уровня творчества мастеров всех родов и видов искусства — сильных и боеспособных отрядов в армии идеологического фронта послужит Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», кардинальной важности партийный документ, которому суждено сыграть огромную роль во всей нашей комплексной воспитательной деятельности.

В этой связи ответственнейшие задачи встают перед обкомом партии, перед партийными организациями республики. Задачи эти четко сформулированы в Постановлении: «Постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов».

Мы уверены, что в создании новых кинофильмов о нашей республике, о ее замечательных людях нам и впредь будут оказывать братскую творческую помощь великолепные мастера кино, работающие во всех краях великой Советской страны.

Этот новый партийный документ — в центре внимания коммунистов, художественной интеллигенции, всех трудящихся Бурятии, как и всей Страны Советов. Ибо он снова и с большой силой концентрирует наши общие усилия на выполнении главной стратегической цели советского общества развитого социализма — на формировании нового, коммунистического типа личности, воспитании гармонического человека Нового Мира.

В такой взаимопомощи, взаимодействии, взаимовлиянии — залог новых успехов советского кинематографа, чей юбилей празднуют ныне вместе с художниками экрана 260 миллионов советских пристрастных ценителей кино.

Улан-Удэ

ЗАДАЧА ПАРТИЙНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ, ПЕЧАТИ, РАДИО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ, КИНО, ВСЕХ НАШИХ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ В ТОМ И СОСТОИТ, ЧТОБЫ ПОДНИМАТЬ НА ВСЕ БОЛЕЕ ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ АВТОРИТЕТ ТРУДА, НОВЫЕ НАЧИНАНИЯ, ИНИЦИАТИВУ ТРУДЯЩИХСЯ, ДОБИВАТЬСЯ ТОГО, ЧТОБЫ КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ТРУДУ СТАНОВИЛОСЬ НОРМОЙ ПОВЕДЕНИЯ КАЖДОГО РАБОТНИКА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Анатолий Солипатров,
слесарь-механик

Поверяя жизнью...

Беседу ведет журналист Владимир Глотов

Анатолию Гавриловичу Солипатрову 52 года. Он слесарь-механик высочайшей квалификации. С мальчишеских лет, с ремесленного училища после блокады, всю жизнь на заводе. Много лет на Полиграфмаше, теперь в «макетке» — макетной мастерской ЦНИИ судовой электротехники и технологии. Он первым в металле материализует замысел конструктора, технолога. Производство, его проблемы, мир людей, занятых «делом» — тем, что мы называем «работой», он знает превосходно, так как сам — частица этой жизни. А вот кино?

Надо учитывать такое обстоятельство: Солипатров — рабочий человек с развитым чувством достоинства, уважения к себе, одновременно и беспредельно к себе требователен, очерчивая рамки: тут я специалист, а насчет этого не мне судить. Да что же, мол, я скажу? Да кому это будет интересно? Да какое я вообще имею право говорить о том, что плохо знаю? Эта черта рабочего, нередкая в заводской среде и такая забытая в моем профессиональном кругу, передалась мне как некое нравственное предисловие к разговору.

Солипатров не лукавил. Он действительно был смущен. Но вот ведь какая вдруг выяснилась закономерность. И в кино-то вроде некогда ходить, а «Обыкновенный фашизм» видел, картины Глеба Панфилова каким-то образом все просмотрел, ленфильмовскую «Премию» тоже знает и фильмы из «Великой Отечественной» старался не пропустить.. Да, мой собеседник не из тех, что готовы без разбора «ходить в кино». За каждым выбранным им фильмом, а тем более за фильмом запомнившимся — ясные, строгие представления о жизни. В чем же суть позиции Солипатрова-зрителя?

Так возникла в нашем разговоре тема д о с т о и н с т в а человека, уважения личности в каждом, — того, что мы называем обязанностью быть самим собой.

А. Солипатров. О человеческом достоинстве мне напоминают наши лучшие военные фильмы: в людях военного времени — сколько в них гордости, самоуважения. Казалось бы, кругом война, условия нечеловеческие, сама жизнь человека висит на волоске. Миллионы гибнут в боях, от голода и от рук нацистских палачей. Одним движением маршальского карандаша решается судьба сотен тысяч людей — но вот я смотрю на Алешу из «Баллады о солдате» и чувствую: этот парень уважает в себе человека. За это человеческое в себе, в своих товарищах, он и жизни не пожалел.

И мне кажется, наше кино эту линию возвышения человеческого достоинства ведет упорно. Я, невоевавший, благодарен людям, которые берутся за художественные картины о войне, и — особенно тем, кто создает картины документальные, подобные «Обыкновенному фашизму». Из многих фильмов «Великой Отечественной» я, к сожалению, видел не все. Но особо мне хочется сказать о «Блокаде Ленинграда».

Когда закончился второй фильм и пошли

кадры блокадного Ленинграда, анонс того, что будет в третьем, я вдруг увидел горящее здание, в котором, хорошо помню, помещался военный госпиталь. Это были первые дни обстрела, бомбежек, в госпиталь попала немецкая бомба. Я смотрел на экран и думал о том, что в тот день я ведь стоял напротив горящего госпиталя. Мне было тогда четырнадцать лет.

Я смотрю «Великую Отечественную», и все воскресает в памяти... Когда мы, мальчишки, животами своими почувствовали первые признаки голода, мы, как и все живое, начали приспосабливаться к существованию. Быстро сообразили, что если взять обыкновенную мышеловку-хлопушку и зацепить за ее крючок крепкую корочку хлеба, то на такую малюсенькую с нашей стороны жертву можно поймать воробья. И когда мы с Юркой Григорьевым вышли на промысел, нам сразу же очень повезло, и мы поймали настоящего, большого и оставшегося после капкана живым голубя. Но когда мы с Юркой принесли его домой, рассчитывая на похвалу и внеплановое питание, то моя бабушка возмутилась и заставила нас выпустить птицу. Вот так нас учили человеческому достоинству, от которого неотрывна жалость к живому.

Владимир Глотов. Мы видим на экране документального фильма о войне лица детей, лица взрослых, они долго, одно за другим, проходят перед нами, и возникает испытываемое как физическая реальность ощущение беспредельной глубины, значимости каждого человека. Это уже не безымянные бойцы ополчения, не вообще «дети Ленинграда», а именно вот этот боец, которому суждено погибнуть, этот ребенок, которому не суждено стать взрослым. Поэтому когда вы говорите о том, что даже в условиях голода сохранялось достоинство человека как личности, этому веришь не только на слово, но и потому, что видишь лица людей, умные, грустные, одухотворенные... Вы не вели в те годы дневника?

А. С. Нет... Тогда я ничего не записывал, я запоминал. Сохранилось только одно письмо, которое я написал из Ленинграда на фронт моему дяде. Странным образом оно вернулось ко мне через десятки лет.

В. Г. Анатолий Гаврилович, нехорошо читать чужие письма — на этом построен фильм ленинградского режиссера Ильи Авербаха «Чужие письма». Не видели?

А. С. Знаю о нем, но так вышло — пропустил.

В. Г. Есть смысл посмотреть — крепко связан с нашей темой: достоинством человека, с его суверенитетом, с уважением к личности ближнего. Там, кстати, выясняется, что исконная заповедь — «не читай чужие письма» — с трудом поддается логическому обоснованию. Но от этого не перестает быть нравственной аксиомой. Но у нас тут случай особый. Может быть, покажете свое письмо?..

А. С. Хорошо, я прочту... Ну так вот: «9 июня 1942 года. Здравствуйте, дядя Петя, я жив и здоров, но, как это ни печально, бабушка умерла...» — это для меня бабушка, а для него мать, — «...умерла 9 мая, а мама в июне. Бабушку и маму схоронили в морге, это такое место, куда свозят умерших, зашитых в простыню, а оттуда вывозят в братскую могилу. Помогли мне в этом деле, зашила тетя Маня из 10 номера, мыли тетя Маня и тетя Нюра из 15 номера, а свез я, Вовка и Юзик, так что я теперь один во всей квартире, так как жильцы выехали еще зимой, когда у нас выбило стекла снарядом, упавшим на мостовую напротив нашего дома. Бабушка очень долго болела, пухла, болела поясница и очень большая слабость. Мама тоже очень пухла... В Ленинграде пошли трамваи. Свет, вода и уборная не работают, но скоро, наверное, все будет. Вещи ваши самые главные все целы, за исключением мелких тряпок, которые пропали при жильцах. Приходил милиционер с управдомом, и ваш шкаф был открыт из-под печати. Здесь все цело. Я еще ничего не сменял из вещей на хлеб и прочие продукты. Бабушку похоронить я не мог в могилу на кладбище, потому что требуется для этого очень много хлеба и крупы, чтобы оплатить за труд могильщику и всем другим рабочим, и вообще сейчас в городе почти не встречаются умершие, которых везут в гробу на кладбище. За бабушку, дядя Петя, постарайтесь уложить пару-другую немцев, а если удастся и больше, то дуйте до черта, пока хватит патронов или не кончатся фрицы...» Я вот что хочу сказать... Когда моя тетка-старушка отдала это письмо мне, взрослому человеку, то я почувствовал стыд за самого себя, мальчишку, именно за те слова

насчет шкафа с вещами. Безусловно, мы с мамой по-разному смотрели на эти вещи дяди Пети. Я просто знал, что они чужие, мать же еще знала, как вещи достаются. Для кого-то, может быть, цену имело только золото, а для моей матери дорого было и то, что висело в шкафу ее брата... И все-таки, как бы я ни оправдывал себя за то, что не попытался обменять чужие вещи на хлеб в надежде, что это спасло бы маму и бабушку, я не могу спокойно представить себе, как мой дядя, лейтенант, получает мое письмо о смерти своей матери и сестры и читает в нем, что в шкафу целы его рубашки и штаны. Я знаю теперь, что он возил это письмо в полевой сумке, пока его самого не убили.

Это один из тысячи случаев, происходивших с людьми в те годы. Сколько такого разного кроется за каждым кинокадром о блокаде. И я согласен с авторами фильма: да, люди не теряли достоинства. Я слышал всякое о блокаде, даже о том, что люди якобы поедали останки людей. Нет, я ни разу не видел следов такого и не очень верю в эти слухи. И умирали и выживали мы по-человечески!

Это и в фильме видно. Так было и на самом деле. Немного крупки в углу стола бережливой хозяйки. Капкан и воробьи. А главное то, что я понял значительно позже: мать, приходя с работы, отдавала часть своего пайка мне, говоря, что она где-то что-то поела. Бабушка, ссылаясь на то, что болеет и поэтому ей не хочется есть, подсовывала мне тоже какую-то часть. Сами они погибли и лишь такой дорогой ценой помогли мне дотянуть до теплых дней, когда на газонах появилась трава. А это уже была жизнь. Это было питание.

В. Г. Ну, а «мирный» фильм, картины о нашей сегодняшней жизни — что вас волнует, какие проблемы, какие образы прежде всего?

А. С. В целом, можно сказать, та же тема сохранения человеческого достоинства. Конечно, все происходит ныне совсем в другой обстановке, нет каких-то невероятных обстоятельств, попирающих личность человека, — тут, может быть, в самом человеке что-то такое происходит, отчего одни становятся мельче как личность, а другие, вроде известного в стране бригадира строителей Владислава Пахомовича Серикова, год за годом созидают в себе самом Человека. Я преклоняюсь перед такими людьми, как Сериков. Вот пример личности, способной жить вопреки обстоятельствам, самому их создавать. Я видел документальную картину о нем — «Дело не в премии», рассказывающую, как бригада, не вымышленная, а реальная, незаслуженно была лишена премии. Это история бригадного подряда, который, не побоюсь сказать, делает людей людьми. Вы дали мне журнал «Искусство кино» с дискуссией о «производственном фильме». Я обратил внимание на одну мысль: откуда, мол, взялись все эти люди — бригада Потапова, — отказывающиеся от живых денег? Как бы в упрек авторам картины, что нет в ней биографий рабочих.

Дело, по-моему, не в личных биографиях. Дело, как мне кажется, в том, что не вполне ясно, какие общие обстоятельства бригадной жизни привели к тому, что ни с того ни с сего те же рабочие, которые жили, как все, вдруг совершили поступок вопреки здравому смыслу, вернее, вопреки той логике, которую усваивали изо дня в день. Чудес ведь не бывает. А тут — чудо!

Другое дело — Сериков. Когда я говорю, что он сам создает обстоятельства, я не противоречу себе. Да, создает. Но прежде что-то сформировало и его, вот такого — решительного, непримиримого, способного вести упорную борьбу. Что же? Бог, гены или причудливые изгибы биографии? В фильме «Дело не в премии» я личной биографии Владислава Пахомовича Серикова тоже не вижу, как не вижу и биографии Василия Трифоновича Потапова. Но вот что я вижу здесь, в документальном кино. Если за спиной Потапова некая вымышленная бригада, судя по всему, неглупые ребята, достаточно образованные, которые отваживаются на решительный поступок, на жест — привлечь внимание, на крайность, когда не знают, что делать, то за спиной Серикова стоит д р у г а я бригада, у которой есть опора, твердая почва под ногами. Опора эта — бригадный подряд, такая форма производственных отношений, в корне отличающаяся от всего, что существует у нас в производстве, такой способ хозяйствования, который делает бригаду цельным, спа-

янным, боеспособным коллективом. А история зарождения бригадного подряда, борьба за него — это и есть «биография» рабочих, объясняющая, почему в фильме «Дело не в премии» люди поступают так, а не иначе. Нет, они не отказываются от денег, они, напротив, борются за заработанный рубль, потому что он им достался не через приписки, а именно заработан. У этой бригады и у бригадира Серикова ясные перспективы, люди знают, куда идут, знают, как хотят работать и что нужно для того, чтобы работать хорошо. Можно сказать, они не разоблачают, а созидают. Потому и крепче стоят на земле.

Меня очень заинтересовал бригадир Сериков, я написал ему письмо, получил ответ, мечтаю встретиться. Вот ведь как бывает — толчок к знакомству дало кино. Сперва интерес к этой теме разожгла «Премия», потом я посмотрел документальную картину.

В. Г. Анатолий Гаврилович, было бы интересно узнать, какой тип героя близок вам лично, какой герой по-вашему особенно нужен сегодня кинематографу?

А. С. Понимаете, какая вещь. На экране всегда находятся «герои», которым до всего есть дело, и сил им не занимать. Это фанатики, борцы — есть такие и в жизни, и, наверное, немало. Они порой в одиночку начинают воевать за общее дело: за порядок в цехе, за трудовую дисциплину, за то, чтобы не нарушалось трудовое законодательство. Иные им говорят: «Да чего ты суешься? Может, нам так нравится работать!» И очень трудно — я представляю это, хотя не отношу себя к борцам, — несмотря на такие вот упреки от товарищей, все-таки идти своим путем.

Мне нравятся фильмы Г. Панфилова — в них порядочные люди, энергичные, они жаждут благородного действия. Но какая заложена мысль? Если человек действительно чего-то хочет, то он, не изменяя себе, своим принципам, все-равно придет к победе. При одном условии — если невероятно талантлив! Надо родиться таким, как санитарка-художница Таня Теткина из фильма «В огне брода нет» или эта девчонка из фильма «Начало», Паша Строганова. Ну а если бог недодал? Желанием наделил, совестью, кое-каким умом — не умнее других, но и не глупее, — а таланта, самоотрешенности не отпустил, как тогда? На что опереться?

Вот проблема! В кино я вижу Урбанского в «Коммунисте» или Ульянова в «Председателе» — это же гигантские люди! Да, просты, да, из рядовых. Но сила духа!

Давайте заглянем в цех — хотя бы на Полиграфмаш, где я много лет проработал. Можно, я немного обрисую обстановку, довольно типичную, на мой взгляд?

В. Г. Да, конечно, это очень интересно.

А. С. Я пришел на Полиграфмаш мальчишкой. Сначала, как и все, участвовал в «героическом» труде по вечерам, да и по ночам. Потом мало-помалу понял, что это героический труд только по форме, а на самом деле такое «геройство» приносит больше вреда, чем пользы.

Конечно, таких крайних условий, такой сплошной штурмовщины, как в те годы, сейчас на заводе нет. Но все-таки еще «выводят» рабочих по выходным. И по вечерам оставляют сверхурочно. Можно сказать, нет пафоса штурма, штурм даже осуждается, и вы никогда не обнаружите его следы в документах. Считается, что рабочий работал «восемь часов», а на самом деле — то один из нас, то другой прихватывает часок, два, три. И в выходной, смотришь, выйдем. И так проходит год, а потом смотрят итог и говорят: «Заработки подскочили!» То есть пора пересмотреть нормы. Рабочие возмущаются: «Позвольте! Ведь никакой новой техники, технологии не ввели!» Где, мол, основание для пересмотра норм? А им опять: «Заработки подскочили, вот и основание!» Ну, поспорим мы, пошумим, напомним нормировщику, сколько сверхурочно работали, — а тому до этого мало дела.

Возникает вопрос: почему же я, рабочий, осуждая в душе такой порядок, тем не менее ничего, по-сути, не делаю, чтобы его устранить? Ругаю на словах плохое снабжение, недостатки в управлении, а своих услуг не предлагаю. Почему я жду, что придет какой-нибудь выдающийся руководитель вроде ленинградского Кулагина или Прусса из Калуги и вовлечет меня в переустройство общего дела?

Я спрашиваю себя: почему я, рядовой рабо-

чий, так поступаю? Как поступают нерядовые люди, вроде Серикова, это известно: взваливают на себя груз борьбы. Но как быть тому, для кого такой груз непосилен?

В фильмах последних лет — иные я видел, о некоторых слышал разговоры на работе, — тема участия рабочих в управлении производством звучит довольно остро. Это естественно, ведь она существует в жизни. Современный рабочий — это человек с достоинством. А раз так — может ли он оказаться вне управления, быть «винтиком»?

Лично я понимаю эту проблему так. Мне не нравится, когда в кино или в жизни начинают всерьез решать, кто умнее: директор или рабочий? Потому что каждый хорош на своем месте. Иначе можно легко всех рабочих посчитать глупцами, так как они не только ниже директора — по должности, по образованию, — но даже ниже мастера. А рабочие начнут, в свою очередь, считать дураками директоров, так как редкий из них сможет сам вбить гвоздь в стену (нанимает рабочих). Так можно договориться до абсурда, если понимать участие рабочих в управлении буквально как дележку с директором его кресла.

Нет, меня, слесаря, не заставишь лезть в сферы не моей компетенции. Я не хочу сидеть в директорском кресле, как не хочу решать за токаря, за фрезеровщика. Но вот что меня не устраивает — это стоять в стороне, когда принимается решение, касающееся моего дела. И чем больше этот сдвиг, тем, по-моему, нелепее выглядят решения. Мы в бригаде, допустим, столкнулись с проблемой — на своем уровне. Остановились, обмозговали все как следует согласно своей квалификации и опыту. И приняли бы в конце концов соответствующее решение (потому что оно на нашем «этаже» созрело), но не тут-то было! Принятие решения отодвинуто вверх, «этажом» выше. А там человек еще «сырой». Да и проблема ставится в лоб. Да и времени нет. И других вопросов масса. Но как же признать свою неготовность, некомпетентность — это не каждый сможет.

А если бы решение было принято на том уровне, где проблема лучше видна и понятна? Тогда люди меньше бы ошибались. И ошибку, неудачу долго бы переживали, а это драгоценный опыт.

Значит, не директора подменять надо, а предусмотреть такой порядок, при котором считались бы с мнением каждого и дела решали на том уровне, где лучше видна конкретная проблема. В этом и проявится, по-моему, уважение человеческого достоинства сегодня, в буднях. А формы участия трудящихся в управлении надо искать такие, чтобы они были близки, понятны, посильны.

Мне всего лишь однажды пришлось самому иметь дело с кинематографистами — это когда делался документальный фильм «Хочу сказать» и несколько рабочих, в том числе и я, отвечали на вопросы — что мы думаем, скажем, о роли мастера, о штурмовщине, о нехватке рабочих, словом, о многих проблемах производства, — но даже это короткое знакомство с кино вселило в меня веру в его силу. А документальная картина «Письмо в газету» — нашей ленинградской студии! Как шофер обратился в газету, рассказал о неполадках у него на работе — и всю историю с письмом сняли на пленку! Возможности у кино колоссальные. В связи с этим мне приходит на ум одна мысль.

Я мечтаю увидеть такой фильм, в котором бы действовали обыкновенные люди, а не «сильные личности», но обстоятельства их жизни, условия труда, организация дела, принципы взаимоотношений друг с другом и с «руководством» по вертикали были бы в этой картине такие, что дело делалось бы без «борьбы» за него, во всяком случае, без помощи «героев», выдающихся натур, талантов, фанатиков, донкихотов, чудаков.

Надо стремиться мудро и талантливо устроить жизнь, а люди всегда будут в ней разные — и таланты, и рядовые. И каждому найдется место, каждого надо уважать.

И вот я хочу, пользуясь возможностью, предложить кинематографистам один сюжет. Как его разыграть — этого я не знаю. Передам суть. Тут тоже, как в «Премии» или «Обратной связи», «сказочная» ситуация, но кое-какие проблемы она позволит поставить.

Так вот. Для начала — реальный случай, весьма курьезный. Один шофер, проезжая сотни раз по заводскому двору, то и дело попадал колесом в глубокую яму на пути. И каждый раз он ругался, проклинал тех, кто не следит за заводским двором. Он много раз ремонтировал машину, но однажды терпение его лопнуло и он — как положено, по всей форме — подал рацпредложение: «Предлагаю закопать яму».

Ну, понятно, над ним стали смеяться: «Что это за рацпредложение?!» Посмеялись и говорят: «Забери обратно свою бумажку!»

А шофер не берет, твердит: «Мне ничего не надо, никакого вознаграждения. Только яму закопайте. Это принесет бóльшую пользу!»

Словом, создалась ситуация: документ-то лежит, надо «реагировать»! Пристыдили шофера, но яму все-таки закопали.

И вот я предлагаю сделать фильм, где в некоем цехе некие рационализаторы завели такой документ, вроде бланка строгой отчетности. С номером, с серией — как на облигации. Такой бланк невозможно уничтожить!

И на этом листке — назовем его «листком рабочей инициативы» — каждый мог теперь записать свое предложение, толковую мысль, касающуюся общего дела. Записал. Вот накопилось сколько-то таких листков — есть повод для общего собрания. Если предложение дельное, то решают, как его реализовать. Если же то, что предложил рабочий, не под силу малому коллективу, первичной ячейке, то «листок» передается выше: из бригады на участок, с участка — в цех, в ОТК, в отдел снабжения, в завком, директору завода. Вплоть до Госплана!

Любопытная возникает ситуация. Никто при таком порядке не будет иметь морального права что-то куда-то предлагать, жаловаться, не обсудив проблему в своем коллективе. С другой стороны, ни один начальник не сумеет спрятать свою некомпетентность за устным распоряжением или черкнуть второпях на «листке» пару слов, ибо этот «листок» — с умной или глупой резолюцией — может пойти и выше.

Можно, конечно, без лишней волокиты, разумно решить проблему и закрыть вопрос — это как раз и нужно, это и полезно. Но можно и переложить решение вопроса на плечи своего начальника, признав тем самым, что у тебя недостаточно руководящих способностей для решения подобных вопросов. А это психологически не так-то просто сделать.

Если бы все это снять на пленку!

Это мог бы быть фильм-исследование. Он показал бы нам, что произойдет, когда ни один руководитель не сможет спрятать свое лицо за устным распоряжением или коленцем «спихотехники», которые сейчас так удобны «гибкому» руководителю.

Суть моей идеи — каждый вопрос должен решаться на своем «этаже». Или же беспрепятственно, быстро, оперативно оказаться на том «этаже», где может быть рассмотрен и решен. Главное — не дать зачахнуть трудовой инициативе. Беда, что мы «обещаем», «заверяем», но не всегда делаем. Словом, мне хотелось бы, чтобы такое заседание парткома, которое мы видим в «Премии», состоялось не по чрезвычайному поводу, а стало нормой жизни.

В. Г. Что ж, Анатолий Гаврилович, вмешательство рабочих в хозяйственную жизнь предприятия, да и вообще в социально-политическую жизнь страны — это важнейшая руководящая идея нашей партии, она подчеркивается, планомерно проводится во всех последних партийных документах, именно ею руководствуемся мы после XXV съезда КПСС, и вполне естественно, что вы размышляете в этом же направлении, отыскивая рациональные пути и способы движения рабочей инициативы. И ваш фантастический сюжет не так уж фантастичен, он основан на реальных процессах, которые происходят в нашей жизни. Но вот вопрос: как вырастить человека с чувством достоинства? Такого, как бригадир Потапов или как Сериков, о котором вы рассказываете, которым гордитесь?

А. С. Да, как?.. Тут поломаешь голову. Родители вроде бы воспитывают, плохого не хотят. Школа бьется, комсомол. И в целом — есть успехи. Но мы говорим: есть и проблемы. Мы самокритичны и не удовлетворены еще своей работой. Если мы выпуском продукции недовольны, считаем: нам важно качество! — так можем ли мы сказать, что с «выпуском человека» у нас все в порядке? Нет, мы хотим и человека «выпускать» получше. И надеемся, что это вполне в нашей власти.

И вот тут экран, мне кажется, шагает в ногу со временем. И хотя я не очень большой знаток кино, но замечаю: то и дело появляются фильмы о школе, вообще о воспитании молодежи. Сколько картин о детях и родителях, детях и учителях!

Вот «Белый пароход» по повести нашего замечательного писателя Чингиза Айтматова. Это фильм не о школе — тут заповедный лес где-то в Киргизии, несколько взрослых людей и мальчик. Но проблема та же: как воспитать человека, как найти к его сердцу дорожку? И почему она вдруг может потеряться, когда, казалось бы, так хорошо складываются отношения взрослого и ребенка? Дед Момун любит мальчика, мальчик любит деда — я вижу в этой картине, как дедовская доброта буквально переливается в мальчишку. Но... вот на дороге грубый объездчик, не помню его имени, — тупой, злой человек, убивающий оленя. Ну и что? Мало ли встретится на человеческом пути зла? Как это может повлиять на дружбу двух хороших людей — старика и мальчика? Как это может помешать воспитанию?

Фильм «Белый пароход» привел меня к мысли о том, что больше всего мы, люди, страдаем не от откровенного зла, не от грубой и тупой силы — нас ранит больнее другое. Мальчик ведь страдает от того, что дед этот, Момун, такой добрый, такой дорогой ему, столько поведавший ему сказок, так правильно учивший его жить, вдруг в истории с убитым оленем поступил, по мнению мальчика — так я это понял, — неправильно. Спасовал! Промолчал!

Вот этого не смог пережить паренек! Объездчика пережил бы. Подрос бы, окреп — и нашел бы в себе и мужество, и силу для борьбы с такими. А как быть с дорогим ему дедом — его наставником, который говорит одно, а сделал почему-то другое?

Тут, по-моему, сердцевина главной воспитательной проблемы. Фильм ее схватил точно. Я наблюдаю за нашими заводскими подростками, я сам отец взрослой уже дочери, со многими ребятами сталкивался у верстака. Что тут важно прежде всего? Если что-то внушаешь — сам следуй той же логике.

Вернусь на производство. Вот, допустим, разворачивается социалистическое соревнование. В нем, конечно, участвуют и молодые рабочие. Им хочется проявить себя, выделиться — это естественно. А как это сделать? Давать план, давать сверх плана! И, увы, само соревнование еще строится так, что от человека больше всего и требуется его энергия, выносливость, ловкость, то есть все те качества, которыми вполне, с лихвой обладает молодой организм. Ну, понятно, ребята жмут, дают «производительность» — часто любой ценой, качество при этом так себе, среднее, но зато проценты! И вот опять я припоминаю «Белый пароход» — по странной связи идеи фильма и того, что происходит у нас на производстве. Ведь ни один наставник в цехе не скажет: «Гони план!» Напротив, будет учить паренька добросовестно относиться к делу. И сам наставник, проживший жизнь, уважающий в себе профессионала, свою машину на сборке будет доводить, копаться в ней, и его никто не упрекнет, что сам он не на высоте. Ну, а молодой рабочий? Системой зарплаты, порядком поощрения в соцсоревновании и тому подобным он ориентируется на что? На то, что главное — план, а качество хотя и важно, но потом. Сил же у него для того, чтобы «нажать и выдать» сверх плана, хватает. Забот при этом никаких, с конструктором ломать голову над изобретением не надо — не дорос, учить молодых тоже еще не время, общественной работой не загружен, семьи еще нет. Жми! И жмет. И вот итог. Кто, смотрим в конце месяца, больше всех заработал? Да как раз этот паренек! Чей портрет повесили на доске Почета? Да его и повесили! И все переворачивается с ног на голову. Передового рабочего, опытного, квалифицированного, который любит сделать работу красиво, надежно, экономично, «обгоняют» молодые рабочие, давшие просто больше продукции за счет того, что физически больше работали. Я не против поощрения за такой труд, но против односторонней оценки, какая у нас еще бывает. Мне кажется, мы тем самым поощряем, сами того не желая, некий эгоистический тип работника. Я для себя назвал таких ребят «молодыми шустриками». Подрастая, они привыкают «давать план» любой ценой. Из них никогда не

вырастают рационализаторы — потому что это в ущерб своему времени, и они никогда не будут возиться с молодежью, учить новичков — потому что и это тоже «мимо денег» — ведь все мы на сдельщине.

И получается похоже: там дед, наставник, говорил одно, а сделал другое. Тут мы, опытные рабочие, учим одному, а при этом, как старик Момун, примиряемся с порядком в цехе, будто он так уж недоступен нашему воздействию.

Вообще эта тема — как воспитать нравственного человека — сложная. Можно сказать, вечная. Откуда в некоторых молодых ребятах сейчас столько, не по возрасту, практицизма? Оформили к нам в «макетку» одного мальчишку — Петю — монтажником-радиорегулировщиком второго разряда. И вот стал он учиться у меня на слесаря, записан монтажником, а будет ли всерьез слесарем, этого Петя еще не знает.

Ну, это я понимаю, это естественно. Но вот что вне моих представлений. Работает Петя семь часов, но уже знает, что ему положено, как за восемь. Наш начальник Гей Аристокесович проявил принципиальность и заплатил Пете только тариф — без 25 процентов премии, поскольку парень еще ничего не сделал, да и не мог сделать, ибо не знает даже, как называется тот или иной инструмент. Как будто все правильно. Но как это воспринял Петя? Получил расчетный листок, увидел, что денег у него меньше, чем он ожидал, и сразу начал требовать, доказывать, что со своим вторым разрядом он должен получить больше нашей уборщицы. Начал наступать на Гея, чтобы тот «выяснил», иначе, сказал, «мой папа выяснит».

Я, как мог, объяснил парнишке, что он неправ. Сказал ему, что если выставить в магазине то, что сделал он за два месяца, то и рубля никто не даст, а он получил около двухсот. Но Петя не хотел меня слушать!

Я вспомнил эту историю в связи с образом другого паренька — Олега из фильма «Розыгрыш». Он тоже практичный молодой человек, который — в отличие от нашего Пети — еще очень целеустремленный, волевой, самоорганизованный, способный к борьбе (Петя, между прочим, тоже целеустремленный, волевой. Как только законы о труде на его стороне, — а он их удивительно хорошо знает, — то он насмерть сражается со всеми сразу в «макетке» и всегда побеждает, ибо не выдерживают взрослые люди столь упорного и удивительно «глухого» молодого натиска и машут на Петю рукой. Но как только требуется сразиться с трудностями профессии, с книгой или с самим собой — его как подменяют, он просто засыпает на ходу, и никакие доводы, что он иной раз за целый день так ничего и не сделал, не прочитал, на него не действуют.)

И вот этот парень из кинофильма смеется над отцом, считает его неудачником. За что? За то, что отец хочет жить в согласии с самим собой и, по мнению сына, ничего в жизни не добился.

Отчего же такое непонимание между ними, думаю я. Не оттого ли, что до какой-то черты наши дети живут хотя и рядом с нами, в одном доме, но как бы в другом измерении, и ценности у них другие? Мы, взрослые, что-то понявшие, сделавшие для себя выводы, живем и ценим в себе вот это согласие с самим собой, считая его главным достоинством человека, а ребятишки у нас на глазах ценят превыше всего кто спорт, кто стремление к «успеху», кто «счастье», — и мы это видим, понимаем, что не в том счастье, но мало что делаем, чтобы повлиять на ребят, обратить в свою веру. Это детское, это юношеское, это, говорим, естественно. Отхлынет!

И вдруг конфликт, объяснение отца с сыном — как в фильме, — и тогда на доводы отца, как пощечина, реплика сына: «Это красивые слова!» То, что для отца — смысл жизни, суть ее, для сына — «красивые слова». Глухой объясняется с немым. Непонимание.

«Розыгрыш» для меня ценен вот этим предупреждением: поздно выяснять отношения, когда сложились характеры, когда ценимое одним бесмысленно с точки зрения другого. Обращайте в свою веру вовремя, не ждите, не идите на компромиссы. Воспитание, по-моему, не терпит ни предательства, ни уступок, которые оборачиваются беспринципностью. Я это и на собственном жизненном опыте понял и вижу, что

эта тема волнует других людей, волновала лучших педагогов, таких, как Сухомлинский, волнует и сценаристов, режиссеров.

В. Г. Анатолий Гаврилович, интересно, как вы воспринимаете общую линию кино, обращающегося к теме нравственного воспитания, — к чему склоняется чаша весов, какой путь предлагается, где истина? Ученые — некоторые из них — говорят: нравственности можно «научить». Просветить этически и застраховать человека от ошибок. Как это, спрашивают их, сделать? Проигрывать, говорят, на занятиях типовые этические задачи, нравственные ситуации и научить человека делать правильный выбор. Заманчиво, правда ведь? А другие в ответ на это: ну и что же получится?! Выпустим из учебного заведения «отличника по этике», а в жизни он все равно будет вести себя так, как жизнь ему будет диктовать или... совесть, что ли. Так вот, как вам кажется, куда вас, зрителя, направляет киноэкран, к какому выводу?

А. С. Две вещи я уясняю с помощью кино. Первая — это то, что хороший человек, человек с развитым чувством достоинства, уважения к себе, благородства, доброжелательности к людям, человек с принципами, а не «мельница», которая будет крутиться хоть в ту, хоть в другую сторону, — такой человек «из ничего» не возникает. Обязательно рядом должен на его пути оказаться другой, который уже такой. И как бы из рук в руки передать ему самого себя. Только так — из рук в руки. В «обертке» — научной или какой-то другой — нравственность не передашь. Просветить, конечно, можно, расширить кругозор, заставить задуматься — разве хорошая картина нас не заставляет задумываться! Но поступим мы все равно по-своему. Мальчик из «Белого парохода» поступил по-своему — почему? Потому что дед долго, день за днем, год за годом — хотя и лет-то было мальчиком прожито немного — передавал ему самого себя. Это и было нравственным воспитанием. Из рук в руки. И пускай дед сам не выдержал — зато выдержал экзамен мальчик. Передавать себя другим, все самое лучшее в себе — эту мысль читаю во всех лучших картинах. В той же «Предательнице» — прекрасная женщина, редкой души человек, воспитывает детей в интернате и в этом видит смысл своей жизни. А уезжает в какую-то минуту — ну что же, ребята ей простят, она и научила их прощать, быть людьми.

Вот это одна линия, которую, по-моему, ведет наше кино. Оно говорит: научить человека быть человеком можно не на абстракциях, а живым примером собственного нравственного поведения. Передавай все хорошее, что есть в тебе, буквально из рук в руки, из души в душу. А раз таков закон передачи нравственности — какая же ответственность ложится на воспитателей!

И вторая мысль в кинофильмах, как я ее понимаю: это то, что воспитание проходит успешнее, если сами обстоятельства жизни человека способствуют этому — ну, то, что я рассказывал о производственной жизни, о соревновании, оплате труда, отношениях в цехе, — понятно ведь, что, попав в бригаду Серикова, молодой человек оказывается совсем в другой атмосфере. И экономически совсем иные условия, и отношения между людьми по-другому построены. Значит, и доброе слово самого Серикова — наставника — совсем по-другому воспринимается.

Мне по душе, что на экраны выходят глубокие, далекие от примитивного взгляда на жизнь и на дело воспитания фильмы. Когда я посмотрю такую картину, я долго переживаю, не могу найти себе покоя, порою не все могу сразу понять, размышляю. Мне 52 года, я не молод, но чувствую, что и во мне идет какая-то работа души. Что-то переосмысливаю, сегодня вот это уже представляется не таким, как вчера. Разве плохо, что на такое неспокойствие меня толкает кино?

Потапов тоже не из пустоты взялся! Что-то его исподволь формировало. Да в общем-то ясно — что. Вся атмосфера нашей жизни и сделала его таким, решившимся на свой поступок. Все мы в какой-то степени воспитываем друг друга.

Потому я рад, что кинематографисты смотрят в корень: главное — человек, личность, достоинство каждого гражданина, и выдающегося, и рядового.

Ленинград

ПРОГРЕССИВНЫЕ ДЕЯТЕЛИ МИРОВОГО КИНО СВОИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ АКТИВНО ВТОРГАЮТСЯ В РЕШЕНИЕ НАСУЩНЫХ ПРОБЛЕМ СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА, БОРЮТСЯ ЗА НАЦИОНАЛЬНУЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ, ПРОТИВ ВСЕХ ФОРМ УГНЕТЕНИЯ И НАСИЛИЯ. ЧРЕЗВЫЧАЙНО ВАЖНО, ЧТОБЫ КИНОИСКУССТВО УКРЕПЛЯЛО ВОЛЮ НАРОДОВ К БОРЬБЕ ЗА МИР, ДЕМОКРАТИЮ, ГУМАНИЗМ.

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ НАШЕЙ СТРАНЫ СТРЕМЯТСЯ ЯРКО И РАЗНОСТОРОННЕ ПОКАЗАТЬ ЖИЗНЬ И СОЗИДАТЕЛЬНЫЙ ТРУД НАРОДА, ДОСТИЖЕНИЯ РАЗВИТОГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, ДУХОВНЫЙ МИР СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Навстречу XI Московскому...

Леонид Мосин,
генеральный директор XI Московского международного кинофестиваля, заместитель председателя Госкино СССР

Во имя дела мира и прогресса человечества

Проведение Московского международного кинофестиваля совпадает в этом году с празднованием 60-летия советской кинематографии, что придает традиционному смотру прогрессивного мирового киноискусства в столице нашей Родины особо значительный и торжественный характер.
Вместе с кинематографистами нашей страны юбилей советского кино отмечают его многочисленные друзья за рубежом, представители передового киноискусства разных стран, активно участвующие своим творчеством в борьбе за мир и социальный прогресс, за свободу и независимость народов.
«Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединении их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством»,— подчеркивал в своем приветствии участникам и гостям X МКФ в Москве Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев.
Двадцатилетняя история Московского фестиваля красноречиво свидетельствует о его постоянно возрастающей роли в утверждении высоких идей, выраженных девизом киносмотра — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», в поддержке и консолидации сил, составляющих авангард прогрессивного кинематографа планеты.
В преддверии всемирного кинофорума в Москве редакция журнала обратилась к генеральному директору XI Московского международного кинофестиваля, заместителю председателя Госкино СССР Л. С. Мосину с просьбой ответить на ряд вопросов в связи с предстоящим фестивалем.

— Каковы главные итоги двадцатилетнего пути Московского фестиваля?

Сегодня невозможно представить «кинематографическую карту мира» без международного кинофестиваля в Москве, завоевавшего за двадцать лет своего существования прочные позиции и высокий авторитет в мире. С XI МКФ начинается третье десятилетие истории московского кинофорума. И это позволяет под-

вести некоторые итоги. Прежде всего мне хотелось бы подчеркнуть, что оценка пройденного пути дает все основания рассматривать его и как исключительной важности результат, относящийся к истории фестиваля, и как серьезную конструктивную основу для дальнейшего движения вперед, к упрочению и развитию плодотворных традиций, идейных и организационных принципов международного киносмотра в Москве.

Московскому фестивалю принадлежит особое место среди многих других кинофестивалей, проводимых в различных странах мира, — в силу того, что наш фестиваль с самого начала четко определил свою главную цель — сплотить всех художников, утверждающих правду и гуманизм в киноискусстве, людей с ясным пониманием своей ответственности за судьбу человечества. С самого начала была твердо заявлена социальная и политическая направленность Московского фестиваля, отчетливо сформулированная в словах его девиза, идеям и духу которого последовательно верен наш киносмотр. В соответствии со стратегической задачей фестиваля — всемерно способствовать развитию киноискусства, отвечающего высшему предназначению реалистического художественного творчества, выбирались и постоянно совершенствовались его принципиально новые организационные формы. В результате сегодня Московский международный кинофестиваль стал наиболее представительным и демократическим кинофорумом в мире, с исчерпывающей полнотой отражающим общее состояние мирового кинопроцесса и его ведущие тенденции. Настойчиво выявляя и решительно поддерживая прогрессивные направления в мировом кино, в национальных кинематографиях, в творчестве отдельных художников, наш фестиваль оказал заметное влияние на судьбы передового, наполненного важным общественным содержанием киноискусства, в известной степени оказал влияние на его перспективы. Они складывались под непосредственным влиянием идейных принципов, на которых основывается советское многонациональное киноискусство и киноискусство мира социализма в целом. Художники Советского Союза и других социалистических стран рассматривают свое творчество в свете задач, поставленных перед ними обществом социализма; их искусство — это искусство людей свободных, целеустремленных, не только объясняющих, но и активно преобразующих мир, стоящих на позициях исторического оптимизма, твердой веры в неодолимость сил прогресса и социальной справедливости. Это искусство, снискавшее уважение и любовь миллионов и миллионов зрителей во всех частях планеты, его выдающиеся достижения бесспорны в глазах всех деятелей прогрессивной мировой культуры.

Таковы основные факторы, способствующие неуклонному росту международного престижа Московского фестиваля, задачи которого в конечном счете — и это обстоятельство мне хочется выделить особо — полностью совпадают с главными целями политики, успешно проводимой Советским Союзом и странами социалистического содружества на международной арене, политики, направленной на упрочение мира, углубление разрядки, развитие взаимовыгодных отношений между народами и государствами на основе принципов мирного сосуществования и уважения интересов друг друга.

История Московского международного кинофестиваля со всей наглядностью подтверждает — в цифрах и фактах — правильность курса, выбранного двадцать лет назад, курса, обеспечившего ему авторитет одного из наиболее уважаемых и популярных киносмотров в мире.

Если в I МКФ в Москве, открывшемся летом 1959 года, приняли участие 42 страны, то десятый киносмотр, состоявшийся в 1977 году, собрал под своим флагом 1200 посланцев 97 стран, представителей Патриотических сил Чили, Организации освобождения Палестины, ООН и ЮНЕСКО. Около 800 журналистов, корреспондентов крупнейших изданий, телевидения и радио разных стран подробно освещали ход этого крупнейшего в истории киносмотра достижений экранного искусства, вызвавшего пристальный интерес и огромный резонанс во всем мире. Как и в предшествующие годы, фестиваль стал не только ареной творческого соревнования национальных кинематографий, представивших обширную и разнообразную программу фильмов по трем отдельным

конкурсам — полнометражных игровых картин, короткометражного и документального кино и фильмов для детей; он явился местом широкого, свободного и заинтересованного творческого общения художников пяти континентов, местом проведения содержательных дискуссий по наиболее актуальным и острым проблемам социальной и культурной жизни народов, трибуной обмена творческим опытом. В этом-то и состоит одна из наиболее примечательных особенностей кинофорума в Москве, отражающая его подлинно демократический характер: наш фестиваль дает возможность деятелям кинематографа разных стран ближе узнать друг друга, глубже ознакомиться с состоянием отдельных кинематографий — и по фильмам, и на основании высказываний тех людей, которые непосредственно участвуют в их развитии, сопоставить собственные представления о ходе мирового кинопроцесса с мнением своих коллег, обсудить большой круг вопросов, связанных с судьбами культуры и искусства, с коренными общественно-политическими проблемами современности.

Естественно, демократизм Московского фестиваля проявляется и в том подходе, которым мы неизменно руководствуемся при отборе фильмов для основного и внеконкурсного показа, ориентируясь не на ограниченный перечень наиболее заметных произведений последнего времени, а на отражение кинопроцесса во всей его совокупности. На Западе ежегодно проводится не один десяток больших фестивалей, программы которых дают основания говорить об их откровенно коммерческой направленности; их устроители принимают в расчет едва ли не единственный критерий — кассовость фильма. Наш киносмотр носит традиционно некоммерческий характер, мы с самого начала широко распахнули двери перед всеми мастерами прогрессивного кино, не делая различий между всемирно прославленными режиссерами и актерами и кинематографистами, фильмы которых пока еще известны недостаточно широко. Это обстоятельство обусловило неповторимость Московского международного, его особое лицо, его исключительную судьбу.

Да, на фестиваль в столицу Советского Союза приглашаются сотни кинематографистов разных стран — и тех, где существует признанное, традиционно развитое киноискусство, и тех, где кинематография еще переживает этап становления. Есть только одно непременное условие их участия в нашем киносмотре: представленные ими фильмы в идейно-художественном отношении должны соответствовать девизу Московского международного кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Следовательно, на фестивальные экраны Москвы никогда не попадали и не попадут ленты антигуманной направленности, пропагандирующие войну, расизм, картины, проникнутые реакционным духом национализма и шовинизма, оскорбляющие достоинство какого-либо народа, фильмы аморального содержания, унижающие человека.

Понятие гуманизма киноискусства наполнено в нашем представлении конкретным социальным смыслом: гуманистическое художественное творчество, проникнутое заботой о людях и будущем человечества, призвано реалистически отражать действительность и одновременно активным образом вмешиваться в нее, воспитывать в человеке благородные нравственные качества, способствовать установлению социальной справедливости и прочного мира на земле, преумножать истинные духовные и культурные ценности.

В те дни, когда история Московского фестиваля только начиналась, наши идейные противники прочили ему незавидную участь и недолгую жизнь, предсказывая, что открытая социальная и политическая тенденция киносмотра сузит картину мирового кино, складывающуюся на его экране, а «нетребовательный» отбор участников превратит его или в «фестиваль дебютантов», или в некий аморфный конгломерат, не дающий реального представления о вершинных достижениях мирового кино. Конкретная практика десяти московских киносмотров показала, что избранная нами позиция и отвечающие ей организационные формы фестиваля обеспечивают, напротив, необыкновенно широкий и представительный отбор мировой кинематографии, что девиз Московского международ-

ного привлекает художников различных взглядов и убеждений, а их фильмы, относящиеся зачастую к абсолютно разным направлениям и школам, взаимно дополняют друг друга, позволяя судить и об общих тенденциях мирового кинопроцесса, и о его наиболее значительных явлениях, в том числе — и о первых обнадеживающих успехах начинающих мастеров и молодых кинематографий.

В подтверждение сказанного можно привести — по необходимости выборочный — перечень фильмов, с успехом демонстрировавшихся на десяти кинофестивалях в Москве и удостоенных наград киносмотра, перечень, включающий такие выдающиеся кинопроизведения, как «Мы — вундеркинды» Курта Гоффмана, «Голый остров» и «Сегодня жить, умереть завтра» Кането Синдо, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Профессор Мамлок» Конрада Вольфа, «Как молоды мы были» и «Бассейн» Бинки Желязковой, «Восемь с половиной» Федерико Феллини, «Козара» Велько Булайича, «Ты Хау» Фам Ки Нама, «Двадцать часов» и «Пятая печать» Золтана Фабри, «Покушение» Иржи Секкенса, «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, «Отец» Иштвана Сабо, «Отклонение» Гриши Островского и Тодора Стоянова, «Романс для корнета» Отакара Вавры, «Вестерплятте» Станислава Ружевича, «Люсия» Умберто Соласа, «Оливер!» Кэрола Рида, «Дневник немецкой женщины» Аннели и Андре Торндайк, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани, «Эмитай» Сембена Усмана, «Ключ» Владимира Чеха, «Оклахома, как она есть» Стенли Креймера, «Любовь» Людмила Стайкова, «Убийство Матеотти» Флорестана Ванчини, «Сутьеска» Стипе Делича, «Фотография» Пала Золнаи, «Коперник» Эвы и Чеслава Петельских, «Похищение» Ива Буассе, «Человек из Майсиипику» и «Рио Негро» Мануэля Переса, «Земля обетованная» Анджея Вайды, «Красная борода» и «Дерсу Узала» Акиры Куросавы, «Мы так любили друг друга» Этторе Сколы, «Хор» Мринала Сена, «Силы земли» Бернардо Арнаса, «Год затмения солнца» Жамиана Бунтара, «Кафр Касем» Бурхана Алавийа, «Девочка из Ханоя» Хай Ниня, «Конец недели» Хуана-Антонио Бардема, «Омар» Мерзака Аллуаха, «Приговор» Серджиу Николаеску. И это, повторяю, далеко не полный список, включающий лишь призеров основного конкурса!.. А назвать в с е картины, на протяжении двух десятилетий показанные в Москве в трех конкурсных, во внеконкурсной программе международного фестиваля и относящиеся к числу признанных достижений киноискусства, в рамках журнального выступления попросту невозможно: их сотни и сотни.

Таким образом, без всякого преувеличения можно сказать, что экран Московского фестиваля — живая летопись мирового кинематографа за двадцать лет развития: в этом состоит его бесспорная и исключительная заслуга перед киноискусством.

Жизнь доказала, что международный кинофорум в Москве, верный самым высоким и передовым идеалам, времени, обладает огромной притягательной силой, постоянно привлекающей к нему внимание крупнейших мастеров мирового кино. Среди участников и гостей Московского фестиваля всегда немало известных режиссеров, актеров, операторов, сценаристов, кинокритиков, общественных деятелей. Назову здесь лишь некоторых кинематографистов и видных представителей мировой культуры, в разное время входивших в состав международных жюри фестиваля. В их числе — теоретик кино Антонин Броусил (Чехословакия), режиссер Кристиан-Жак (Франция), режиссер Бимал Рой (Индия), режиссер Лукино Висконти (Италия), искусствовед Леон Муссинак (Франция), режиссер Стэнли Креймер (США), актер Жан Маре (Франция), кинокритик Эмил Петров (Болгария), режиссер Сатьяджит Рэй (Индия), режиссер Томас Гутьерес Алеа (Куба), режиссер Ион Попеску-Гопо (Румыния), режиссер Велько Булайич (Югославия), актриса Марина Влади (Франция), режиссер Радж Капур (Индия), режиссер Фред Циннеман (США), режиссер Сантьяго Альварес (Куба), художник Херлуф Бидструп (Дания), режиссер Тодор Динов (Болгария), актриса Люцина Винницка (Польша), режиссер Андраш Ковач (Венгрия), актриса Лесли Карон (Великобритания), режиссер Андре Торндайк (ГДР), писатель и режиссер Сембен Ус-

ман (Сенегал), режиссер Кинг Видор (США), актер Эрвин Гешоннек (ГДР), режиссер Ежи Кавалерович (Польша), режиссер Глаубер Роша (Бразилия), актер Альберто Сорди (Италия), кинокритик Лино Миччике (Италия), писатель Джанни Родари (Италия), режиссер и кинокритик Полен Виейра (Сенегал), режиссер Карел Земан (Чехословакия), режиссер Джулиано Монтальдо (Италия), писатель Джеймс Олдридж (Великобритания), публицист Филип Боноски (США), режиссер Мигель Литтин (Чили), режиссер Элизабет Бостан (Румыния), историк кино Иштван Немешкюрти (Венгрия), режиссер Рене Клеман (Франция), актриса Джина Лоллобриджида (Италия), режиссер Буй Динь Хак (Вьетнам), режиссер Умару Ганда (Нигер), общественная деятельница Ортенсия Бусси Де Альенде (Патриотические силы Чили), режиссер Равжа Доржпалам (Монголия), актриса Невена Коканова (Болгария), режиссер Жан-Даниэль Симон (Франция), актриса Комаки Курихара (Япония), режиссер Аннели Торндайк (ГДР), актриса Барбара Брыльска (Польша), режиссер Валерио Дзурлини (Италия), актер Тосиро Мифунэ (Япония), режиссер Умберто Солас (Куба). Ознакомление с этим уникальным перечнем имен убеждает, на мой взгляд, что представительность Московского фестиваля — это не только репрезентативный характер его программ, но и высоко представительный состав жюри, способный объективно и квалифицированно подвести итоги творческого состязания на каждом киносмотре. Широкое участие в работе фестивальных жюри посланцев многих стран говорит и о подлинно интернационалистском духе московского кинофорума.

Однако интернационализм Московского международного кинофестиваля проявляется не только в его постоянно расширяющейся «географии» и многонациональном составе участников и гостей. Наш фестиваль отражает и стимулирует процесс взаимообогащения культур, способствует установлению и дальнейшему развитию плодотворных связей между кинематографиями разных стран, помогая тем самым упрочению климата взаимного доверия и взаимовыгодного сотрудничества между народами, внедрению принципов мирного сосуществования в реальную практику межгосударственных отношений. В этом деятели культуры Советского Союза, как и все советские люди, видят свой интернациональный долг.

Своей интернациональной обязанностью мы считаем и действенную поддержку всего нового и по-настоящему прогрессивного в мировом кинематографе, всех без исключения явлений и начинаний, повышающих вклад киноискусства в дело мира, социального прогресса и освобождения народов, в борьбу с реакционной идеологией империализма и растлевающим воздействием антигуманной буржуазной «массовой культуры» на умы и души людей. Вот почему, в частности, именно на нашем фестивале, впервые в практике больших международных киносмотров, уже с начала 60-х годов, то есть со времени своего зарождения, постоянно демонстрируются фильмы кинематографий независимых национальных государств Африки, сбросивших ярмо колониализма и приступивших к строительству новой культуры. Имена режиссеров Умару Ганды из Нигера, Сембена Усмана, Полена Вийера и Дебриля Диопа из Сенегала, Адаму Халила из Нигерии, Омара Хлифи из Туниса стали известны мировой кинематографической общественности после участия в московском киносмотре, который вместе с Международным кинофестивалем стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте оказал неоценимую помощь развивающемуся африканскому кино. На фестивале в Москве Алжир, Боливия, Венесуэла, Гвинея, Гайана, Дагомея, Замбия, Иордания, Ирак, Камерун, Колумбия, Коста-Рика, Ливан, Марокко, Непал, Перу, Сирия, Того, Шри Ланка и другие государства африканского, азиатского и латиноамериканского континентов, в которых по различным историческим, социально-политическим и экономическим причинам национальная кинематография не получила достаточного развития или находится лишь в самом начале самостоятельного пути, показывали свои ленты в общих программах с традиционно сильными кинематографическими державами, пользуясь одинаковыми правами со всеми другими участниками. И это, естественно, помогло идейно-ху-

дожественному росту их кинематографий, способствовало продвижению фильмов из этих государств на мировой экран.

Разумеется, не только кинематографистам-дебютантам и молодым кинематографиям приносит ощутимую пользу участие в московском киносмотре. На фестивальном экране Москвы нередко впервые выявлялись наиболее важные и перспективные тенденции мирового киноискусства, присутствовавшие в работах художников некоторых западных стран, чей кинематограф имеет многолетнюю и интересную историю. Московский фестиваль как бы высвечивал эти тенденции, цементировал их, привлекал к ним внимание широких кругов зрителей и критики, помогал дальнейшему обогащению их нового прогрессивного содержания.

Говоря об интернационалистском характере и демократических традициях Московского международного кинофестиваля, нельзя пройти мимо и того обстоятельства, что в Москве многие режиссеры стран с развитой кинематографией, в которой, однако, ключевые позиции принадлежат бизнесменам от кино, получают аудиторию такого масштаба, на какую они никогда не могли бы рассчитывать у себя на родине. Ни японец Кането Синдо с его «Голым островом», ни француз Паскаль Обье с его первыми политическими лентами, ни энтузиасты социального кинематографа из группы «Базис-фильм» (Западный Берлин), как и многие другие деятели передового кино, нигде, ни у себя в стране, ни за рубежом, не встречали столь широкой и единодушной поддержки организаторов фестиваля и его многочисленных зрителей, какую они нашли в Москве.

И уж коль скоро я упомянул об аудитории Московского фестиваля, скажу, что, насколько мне известно, ни один киносмотр в мире не имеет в своей программе такого количества встреч кинематографистов со зрителями, как наш, который в течение двух недель остается в центре внимания огромного города, проходит не только в крупнейших просмотровых залах столицы Советского Союза, но и на промышленных предприятиях, в совхозах, у пионерских костров. Участники и гости нашего кинофорума всегда с полным единодушием и абсолютной искренностью отмечают радушие, гостеприимство, доброжелательность советских людей, массовую популярность кинематографа в нашей стране, заинтересованность широчайших слоев зрителей в его успехах. Фестиваль в Москве — это в полном смысле слова н а р о д н ы й праздник киноискусства, а не элитарный киносмотр, не мероприятие для рафинированной пресыщенной публики.

Для любого художника творческое соревнование — важный стимул совершенствования мастерства и новых поисков. Международный кинофестиваль в Москве носит соревновательный характер: в соответствии с регламентом смотра на его экранах соревнуются десятки фильмов различных видов и жанров. Однако в Москве участие в конкурсе не сводится к погоне за двумя-тремя главными наградами, как это сплошь и рядом случается на больших фестивалях в странах Запада. Три международных жюри и жюри общественных организаций располагают большим набором призов и почетных дипломов, присуждаемых и за высшие режиссерские достижения, и за лучшее исполнение мужских и женских ролей, и за наиболее успешное решение на экране той или иной актуальной темы. Подобная система поощрений творческих усилий кинематографистов ничего общего не имеет с нетребовательной, нивелирующей комплиментарностью; она отвечает нашему стремлению отметить по возможности в с е, что действительно достойно поощрения, все ценное и прогрессивное, что выявляет фестиваль. Программа московского кинофорума всякий раз настолько богата и разнообразна, что выделить в ней что-то абсолютно бесспорное далеко не всегда представляется возможным. Да мы и не ставим перед собой такой цели, поскольку наш подход к формированию и последующей оценке программ фестиваля — это подход конструктивный и творческий: мы добиваемся высокого идейно-художественного уровня киносмотра не за счет включения в конкурс и во внеконкурсный показ только тех фильмов, которые или уже успели получить международное признание, или, учитывая громкие имена их создателей, позволяют заранее предполагать, что они встанут в ряд значитель-

ных достижений кинематографа. Наш принцип иной — мы тщательно отбираем картины во всех регионах, внимательно присматриваемся и к новым произведениям известных художников, и к первым творческим удачам пока еще мало известных мастеров, не сужаем искусственно «географию» и персональный состав участников, а стремимся расширить их за счет привлечения свежих сил. Двадцатилетняя практика московского кинофорума показывает, что это — весьма плодотворный подход, повсеместно встречающий поддержку и понимание.

Можно быть уверенным, что приближающийся фестиваль обогатит традиции и завоевания московского киносмотра, впишет новую яркую и содержательную страницу в его славную летопись.

— Как связаны, на ваш взгляд, задачи Московского фестиваля с актуальными проблемами международной жизни?

Московский международный кинофестиваль всегда был зеркалом общественно-политических процессов, чутко реагировал на перемены в мировой обстановке, отражал позитивные сдвиги в международных отношениях и способствовал их закреплению, выступая на стороне прогрессивных сил, определяющих современное историческое развитие.

В нынешних условиях у народов планеты нет более актуальной и жизненно важной задачи, чем установление прочного мира на земле, для чего в первую очередь требуется обуздать гонку вооружений и распространить разрядку на военную область. Успешное решение этих проблем зависит от множества факторов, однако не вызывает сомнений, что, как отмечал в приветствии X МКФ в Москве Леонид Ильич Брежнев, «предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа». Советские кинематографисты полностью разделяют уверенность, высказанную руководителем Коммунистической партии и Советского государства, выступающего в авангарде борьбы за мирное будущее человечества, в том, что «мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности перед живущими и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса». Мы вправе рассчитывать, что именно такие произведения, отмеченные благородством помыслов и художественным мастерством их создателей, будут преобладать на XI Московском международном кинофестивале, что в дни фестиваля нас ждет встреча с искусством, отвечающим коренным интересам и сокровенным чаяниям народов, настоятельному велению времени.

Одна из главных примет нашей эпохи — это уверенное, динамичное развитие социалистического содружества, неуклонный рост его благотворного влияния на международную обстановку. Киноискусство мира социализма, вдохновляемое самыми передовыми идеалами современности, является ныне важнейшей неотъемлемой частью прогрессивной мировой культуры, в его активе — выдающиеся творческие достижения, значительные произведения различных жанров и стилей, многие из которых были отмечены высшими наградами Московского международного кинофестиваля и других представительных международных киносмотров. Мы убеждены, что кинематографии братских социалистических стран, чье идейно-эстетическое родство обусловлено сближением отдельных национальных культур в условиях социализма, общностью мировоззренческих позиций художников, и тех задач, которые выдвинуты перед ними жизнью, вновь выступят на предстоящем фестивале единым фронтом с фильмами — соратниками в общей борьбе за торжество идей коммунизма, мира и прогресса.

Прогрессивным тенденциям современного международного развития оказывает яростное противодействие империалистическая реакция, неоколониализм, антинародные расистские и диктаторские режимы, цепляющиеся за свои

позиции в различных районах земного шара. В последнее время с их политикой все теснее смыкается представляющий угрозу для всех стран и народов гегемонистский курс пекинских руководителей, недавно совершивших прямую военную агрессию против суверенного социалистического государства и тем самым разоблачивших в глазах всего мира свои великодержавные экспансионистские цели. В результате сепаратной сделки египетского режима с Израилем в ущерб интересам арабского народа Палестины и других арабских народов вновь возникла взрывоопасная ситуация на Ближнем Востоке. Международные империалистические круги путем провокаций и грубого вмешательства во внутренние дела независимых государств пытаются лишить афганский народ его революционных завоеваний, вернуть себе влияние, утраченное ими в результате свержения монархии в Иране, предпринимают отчаянные попытки для сохранения последних очагов колониализма на юге Африки. Все это ведет к осложнению международной обстановки, к обострению идеологической борьбы, важным участком которой неизбежно оказывается и киноэкран. В этой борьбе, отражающей непримиримость столкновения сил реакции и прогресса в современном мире, Московский международный кинофестиваль всегда принимал самое активное участие. На нашем фестивале в разное время демонстрировались и получили принципиальную поддержку ленты, снятые операторами Национального фронта Освобождения Южного Вьетнама, Организации освобождения Палестины, кинематографистами Ливана, Анголы, Патриотических сил Чили и Патриотических сил Южной Африки. Зрители XI МКФ в Москве наверняка увидят новые фильмы, отражающие справедливую борьбу народов за национальное освобождение и независимость, за демократию и прогрессивные социальные преобразования.

Несмотря на еще существующие трудности и преграды, разрядка напряженности является определяющим фактором развития международных отношений, что создает благоприятные предпосылки для расширения сотрудничества между государствами в различных областях, включая и кинематографию. В традициях Московского фестиваля способствовать налаживанию деловых контактов, поиску новых путей и форм творческого и производственного сотрудничества. Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» планирует провести в дни фестиваля большую работу на кинорынке, обеспечив продюсерам, прокатчикам и владельцам кинотеатров широкие возможности для ознакомления с новыми произведениями нашей многонациональной кинематографии, с фильмами социалистических, капиталистических и развивающихся государств с целью приобретения их для проката в своих странах. Кинорынок организуется в хорошо оборудованном помещении Телевизионного театра, где в распоряжение его участников будут предоставлены просмотровые залы, кабины для синхронного перевода, комнаты для деловых встреч, помощь квалифицированных переводчиков. Впервые в практике фестиваля на кинорынке предполагается широко использовать кассетное кино.

Зарубежные кинематографисты, заинтересованные в заключении соглашений о совместном производстве или предоставлении услуг при съемках фильмов, смогут провести на фестивале переговоры с представителями Всесоюзного объединения «Совинфильм», имеющего большой опыт сотрудничества с иностранными фирмами и киноорганизациями.

Конкурс фильмов для детей на XI Московском кинофестивале будет проходить в дни Международного года ребенка, объявленного по инициативе ЮНЕСКО, что, несомненно, повлияет на характер и программу этого важнейшего мероприятия нашего кинофорума; участникам и гостям фестиваля предстоит познакомиться с жизнью подрастающего поколения нашей страны шире и подробнее, чем на предшествующих киносмотрах. Как всегда, специальное жюри в составе самых юных поклонников киноискусства будет участвовать в подведении итогов конкурса, присуждая свои награды. Знаменательно, что традиционным местом проведения детского фестиваля является Московский Дворец пионеров на Ленинских горах, место, где созданы все условия

для художественного и технического творчества ребят.

Сегодня фильмы для детей и юношества воспитывают людей, которым предстоить жить в третьем тысячелетии. Формированию необходимых идейных и нравственных качеств человека будущего могут помочь только произведения добрые и мужественные, сделанные с тонким художественным вкусом и с учетом психологических особенностей детского восприятия, картины, обогащающие представления юного зрителя о мире, в котором он вскоре начнет самостоятельную жизнь. С удовлетворением можно отметить, что таких фильмов на нашем детском фестивале с каждым годом появляется все больше.

Одним из важнейших условий упрочения взаимопонимания между народами является ознакомление их с жизнью друг друга, взаимный обмен информацией и культурными ценностями, выявление специфических проблем отдельных наций и регионов и их связи с общечеловеческими, глобальными проблемами. Документальный и короткометражный кинематограф оказывает в этом деле незаменимую помощь. Конкурс фильмов короткого метража, в котором демонстрируются документальные, научно-популярные, мультипликационные и игровые ленты, на каждом из московских кинosмотров составляет интересную и содержательную часть общей программы фестиваля. Кроме того, он позволяет участвовать в нашем киноформуме кинематографиям, еще не располагающим техникой и средствами для производства игровых полнометражных картин. Оперативность кинодокументалистики дает ей возможность практически мгновенно реагировать на перемены, происходящие в мире, фиксировать и осмысливать события гораздо быстрее, чем это доступно игровой кинематографии. Надеемся, что короткометражный конкурс XI МКФ в Москве не обманет ожиданий любителей малых кинематографических форм, познакомит их с талантливыми фильмами, дающими разностороннее отображение сегодняшней жизни планеты.

— Участники первой пресс-конференции, посвященной предстоящему фестивалю, с удовлетворением восприняли сообщение председателя Оргкомитета XI МКФ в Москве, председателя Госкино СССР Ф. Т. Ермаша о том, что сроки проведения московского киносмотра этого года выбраны с таким расчетом, чтобы завершение фестиваля совпало с днем 60-летия советской кинематографии. Как повлияет это обстоятельство на характер киносмотра нынешнего года, какие мероприятия в рамках Московского международного кинофестиваля будут непосредственно связаны с празднованием юбилея советского кино?

Приближающийся юбилей советской кинематографии вызывает во всем мире огромный интерес, что еще раз подтверждает авторитет и широкую популярность, которыми пользуется киноискусство первой в истории человечества страны социализма за рубежами нашей Родины. Еще задолго до юбилея во многих странах началось проведение связанных с предстоящим торжеством фестивалей, недель и ретроспектив советского кино, в рамках которых сотни тысяч зарубежных зрителей увидели наши лучшие ленты разных лет, встретились с известными мастерами советской кинематографии, посетили экспозиции, отражающие историю советского кинематографа.

Указ Президиума Верховного Совета СССР, которым в ознаменование 60-летия ленинского декрета о кино устанавливается ежегодное празднование Дня советского кино, кинематографисты нашей страны восприняли как свидетельство всенародного признания заслуг советского киноискусства перед социалистическим обществом. Нашу радость разделяют миллионы друзей советской кинематографии в различных странах мира и в первую очередь деятели социалистического киноискусства братских государств, по праву считающие предстоящий юбилей и своим большим праздником. Думаю, и у нас есть достаточно оснований рассматривать 60-летие советского кино не только как наше внутреннее событие, но и как знаменательную дату в истории мирового кинематографа, в развитии которого киноискусство Страны Советов сыграло видную роль. В этой связи мы планируем приурочить к торжественному празднованию юбилея награждение выдающихся деятелей прогрессивного мирового кино специальными памятными призами, выра-

зив тем самым признательность советских людей художникам, которые обогатили своим творчеством передовое киноискусство, активно участвующее в борьбе за утверждение идеалов мира и дружбы между народами.

День советского кино отныне будет ежегодно отмечаться 27 августа, и, таким образом, празднование его в нынешнем году совпадает с окончанием Московского международного кинофестиваля. Следовательно, торжества, посвященные этому событию, должны стать своего рода подведением итогов не только шестидесятилетнего пути советской кинематографии, но и двадцатилетней истории Московского фестиваля, а также итогов XI МКФ в Москве. В этих торжествах, которые завершатся юбилейным вечером в Большом театре Союза ССР, наряду с мастерами советского многонационального кино разных поколений и советскими общественными деятелями, примут участие многочисленные зарубежные гости Московского международного фестиваля.

Юбилею советского киноискусства посвящается масштабная экспозиция «60 лет советского кино», развернутая в одном из самых больших павильонов ВДНХ СССР. Здесь на огромной площади (12 тысяч квадратных метров в павильоне и 45 тысяч — в прилегающем пространстве) разместились разнообразные экспонаты, стенды, демонстрационные установки и т. п., наглядно иллюстрирующие богатую событиями историю нашей кинематографии. На выставке представлены все киностудии пятнадцати союзных республик, материалы, рассказывающие о творчестве отдельных мастеров, интерьеры и оборудование съемочных павильонов, образцы кинотехники, агитпоезд с киноустановкой времен гражданской войны, целый узбекский город, выстроенный кинематографистами для натурных съемок... У выставки «60 лет советского кино» — самый широкий адрес, мы рассчитываем, что она окажется интересной и для профессиональных кинематографистов, и для любителей киноискусства, для взрослых и детей.

К юбилею приурочен и выпуск специального красочного альбома, над которым работал большой авторский коллектив. В этом обильно иллюстрированном издании рассказывается о классических произведениях советского кино и о выдающихся фильмах последнего времени, об их создателях, о развитии всех видов и жанров киноискусства в нашей стране.

В дни XI МКФ в Москве состоится международный симпозиум на тему «Вклад советского киноискусства в развитие мирового кинематографа», в котором примут участие видные теоретики кино, критики и киноведы, известные режиссеры, драматурги, актеры многих стран. Делегаты и гости фестиваля будут иметь возможность посмотреть лучшие советские картины, созданные в нашем кино за 60 лет, на сеансах юбилейной ретроспективы.

Программа фестиваля нынешнего года является особенно насыщенной, его гостям и участникам предстоит прожить две недели в довольно бурном, напряженном ритме. Организаторы киносмотра приложат все усилия для того, чтобы XI Московский международный кинофестиваль остался в памяти наших зарубежных друзей и коллег, многочисленных зрителей, москвичей и гостей столицы как яркий и богатый событиями праздник прогрессивного киноискусства планеты.

Мы верим, что предстоящий кинофорум в Москве даст новые импульсы для успешного развития гуманистического, социально активного кинематографического творчества, вдохновит передовых художников мира на создание новых значительных кинопроизведений, умножит вклад искусства экрана в дело мира, демократии и прогресса человечества.

Беседу вел С. Вишняков

Быть достойными народного признания

Бакен Кыдыкеева

За шестьдесят лет в нашем кинематографе сложилось немало прекрасных традиций. В числе первых и наиболее близких мне я назвала бы дружеское сотрудничество актеров разных национальностей.

До сих пор, несмотря на то, что прошло четверть века, хорошо помню совместную работу с талантливым, обаятельным Алты Карлиевым на фильме «Салтанат». Я только начинала пробовать свои силы в кино, очень волновалась, и он помогал мне всем, чем мог. Как-то сам собой сложился наш актерский дуэт с Идрисом Ногайбаевым в «Перевале». Потом уже как старые, добрые знакомые мы встретились на «Первом учителе», где он блистательно сыграл бая. А после «Трудной переправы», завоевавшей приз в 1965 году, мне стали предлагать сниматься в своих картинах и Камил Ярматов — мастер узбекского кино, и Марат Арипов — одаренный таджикский режиссер. Я с большим удовольствием принимала участие в создании их фильмов «Всадники революции» и «Тайна предков». Памятной, дорогой моему сердцу оказалась и встреча с актерским коллективом картины «Встречи и расставания» Э. Ишмухамедова. Ташкент познакомил меня с удивительным мастером экрана и сцены Шукуром Бурхановым. А Алма-Ата! Меня там очень тепло, сердечно чествовали казахские коллеги за роль Слепой в «Трудной переправе» М. Убукеева. Не скрою, было приятно слушать похвалы из уст талантливейшей Амины Умурзаковой, такого крупного актера, как Нурмухан Жантурин, с которым мне довелось затем вместе работать на «Беге иноходца». С. Урусевского. Я сейчас говорю только об актерах. Но ведь каждый съемочный коллектив, от режиссера до рабочего, на любой студии страны жив дружбой, духовным единством, потому что все, что мы делаем в искусстве, освещено светом одних идей, одних идеалов.

У киргизского кино, выросшего на моих глазах, глубокие и прочные идейно-художественные связи с кинематографом братских республик и прежде всего с русским киноискусством. Я это могу утверждать, опираясь на собственный опыт. До сих пор самым важным событием в своей творческой деятельности киноактрисы считаю создание образа Салтанат под руководством доброго и чуткого Василия Маркеловича Пронина. Ценю эту первую роль в кино не по художественным результатам (были в ней, как я сейчас понимаю, и значительные огрехи), а по ощущению от работы. Нелегко учиться как бы заново, когда за плечами у тебя два десятка театральных лет, сложившиеся сценические навыки, приемы. Очень сложно было пересматривать привычное. Василий Маркелович тактично заземлял мою игру, убирал театральность. Постепенно я вырабатывала способность быстро приводить себя в творческое состояние, осваивала трудное умение собраться и «выложиться» в эпизоде, потому что он неповторим в отличие от театра.

Конечно, Салтанат была только началом моей актерской судьбы в кино. С помощью А. Михалкова-Кончаловского в работе над «Первым учителем» и М. Убукеева — «Белые горы» я окончательно утвердилась в мысли, что слиться с изображаемым человеком — первейшее условие, чтобы по-настоящему прожить роль. Так я в дальнейшем работала над образами Толгонай в «Материнском поле» и Асылкан в «Зенице ока». Эти мои героини — воплощение народного опыта, мудрости землепашца. Каждая из них — Мать в самом высоком смысле этого слова. Правда, я считала и считаю себя прежде всего актрисой театра. Но у кинематографа, верю, большое будущее. Жаль только, что годы летят, как птицы. Успеть бы...

Фрунзе

Кальё Кийск

Первый советский фильм, который мне довелось увидеть — «Депутат Балтики»,— произвел впечатление огромное. Это было давно, я был молод, и мне в голову не могло прийти — заинтересоваться, как этот фильм «сделан». Впечатление, оставшееся на всю жизнь, определили тогда не профессиональные качества фильма, не достоинства режиссуры А. Зархи и И. Хейфица и не то, что молодой Черкасов создал образ старого ученого, а иное; дух фильма, его идеи, его исторический оптимизм.

Дело в том, что проблема человека, интеллигента, принявшего социалистическую революцию полностью и безоговорочно, проблема его взаимоотношений со своей средой была в ту пору очень остра и актуальна для Эстонии, только что вступившей на путь социалистического строительства. Я видел, ощущал сложность подобных конфликтов в жизни и был поражен той широтой и смелостью, с которой они решались в фильме. «Депутат Балтики» заразил меня своим оптимизмом, верой в будущее, он научил меня многое понимать и оценивать не с личных позиций, а с позиций времени, в котором живешь.

Мне трудно сказать, как созревала тема моего творчества. Но оглядываясь сегодня на пройденный путь, я вижу, что и удачные мои фильмы и менее удавшиеся

были в сущности сосредоточены на одном — на исследовании человека в те минуты, когда «колесо» истории вытаскивало его из обыденной, «простой», тихой жизни на арену исторических и социальных событий. Ситуация, когда привычные нормы жизни оборачиваются порой шелухой плода, сердцевина которого давно прогнила, когда сызнова выверяются категории добра и зла в неожиданных часто формах, когда единственный советчик — твоя собственная совесть, — эта ситуация интересовала меня всегда. Об этом я думал, снимая и «Ледоход», и «Безумие», и «Цену смерти спроси у мертвых».

Очень заманчиво сказать, что мои фильмы вышли из «Депутата Балтики», но это не так. Все было куда сложнее. Настал час, я пришел в кино, и на меня обрушился весь опыт нашего кинематографа, в котором надо было разобраться и найти самого себя. Меня послали стажироваться на «Ленфильм», в город, на улицах которого прибалтийский человек чувствует себя как дома. Там я встретился с Иосифом Хейфицем, фильмы которого успел полюбить. Он снимал тогда «Дело Румянцева». Не думаю, чтобы от меня была какая-нибудь польза. Скорее, наоборот. И я благодарен Хейфицу, что он терпел неопытного практиканта, разрешал мне всюду присутствовать, все смотреть, во все вникать, знакомил меня со всеми, кто в ту пору что-то снимал на «Ленфильме». У нас по сей день сохранились самые теплые, самые дружеские отношения.

Я смотрел фильмы, старался вобрать в себя все полезное и ценное, прошел и через тот период, когда больше отвергаешь, чем принимаешь. А когда перешел к самостоятельной работе, переживал, очевидно, знакомый каждому момент осознания, что на твоей пленке, мягко говоря, не совсем то, что было задумано.

В эту трудную пору ученичества я ощущал твердую опору в лучшей, уникальной, единственной в мире традиции нашего советского кинематографа — в его многонациональности.

Многонациональность советского кино — это и идеология, и политика, и лицо, и своеобразие, и, наконец, наша личная судьба в киноискусстве. И если теоретики решают вопрос взаимодействия национальных кинематографий с позиции изучения общего процесса развития советского кино, то для меня это — сугубо личный вопрос, связанный с преодолением моего ученичества в кино — на съемочной площадке, в процессе подготовки фильмов, создания режиссерских сценариев, в общении с мастерами студий братских республик.

Например, я работал с операторами Альгимантасом Моцкусом из Литвы, с москвичом Анатолием Заболоцким. И тот и другой помогли мне понять и возможности современного кино, и его сложности.

Поэтическое видение мира вошло через камеру А. Моцкуса в мой ранний фильм «Ледоход», заставив меня ощутить силу поэтического обобщения. Наше содружество увенчалось тогда главным призом «Большой янтарь» на региональном фестивале.

А. Заболоцкий, с которым мы снимали фильм «Безумие», поразил меня тем, как он читает сценарий. Он находил такие тонкие, трепетные пластические мотивы, которые обогащали сцены, придавали им поразительные обертоны.

С удовольствием вспоминаю о содружестве с такими литовскими актерами, как Бабкаускас, Бледис, Барчас, со многими другими. Иной темперамент, иные национальные традиции, иная «группа крови»,— все это привносит в художественное решение новые нюансы, неожиданные повороты...

Есть и другой пласт взаимодействия, не менее, а может быть, и более важный. Это те впечатления, которые обогащают тебя, когда ты превращаешься из кинорежиссера в кинозрителя, и с экрана вступают с тобою в диалог мастера национальных республик.

Скажем, я очень люблю грузинские фильмы. Их мягкий юмор, доброту и то, что они раскрыли мне душу далекой, такой непохожей на нашу республики. Не картины, не музыка, не проза, а именно фильмы наполнили для меня абстракцию «грузинский характер» конкретным, реальным содержанием. Во время знакомства с грузинским киноискусством я часто ловил себя на мысли, что вот передо мною фильм, в котором мастер растворился, он показывает не себя, а свой народ, и мне хочется достичь того же самого.

Национальное многообразие, единство устремлений разных поколений движут развитие нашего кинематографа. Важным источником его творческой силы является постоянный приток молодежи, открытие молодых талантов.

На нашу студию пришло сейчас много молодых режиссеров, сумевших завоевать доверие, признание на телевидении, в документальном кино. А это означает, что старшее поколение передает эстафету не формально, не для заполнения производственных единиц, а тем, кто действительно способен творчески обеспечить завтрашний день нашего кино. Сегодня уже бесспорно то, что у полуторамиллионного народа, каким являемся мы, эстонцы, есть свой национальный кинематограф, составляющий неотъемлемую часть культурной жизни республики.

Заканчивают свои фильмы-дебюты Олав Неуланд, Марк Соосаар; Пеэтер Урбла приступает к первому полнометражному фильму... То, что молодые нас радуют, внушают нам уверенность в будущем эстонского кино, — разве это случайно, разве это не замечательно? И на других студиях сегодня приступают к делу пока безвестные еще режиссеры. Возможно, не один режиссер моего поколения увидит в их фильмах ростки, проросшие из тех семян, что были брошены нами на кинониву послевоенных лет, когда мы учились друг у друга, искали, находили и снова искали...

Счастливых дебютов тем, кому посчастливилось отправиться в поиски нового в нынешнем, юбилейном, году советского кино!

Таллин

ЗА ВРЕМЯ ЖИЗНИ ОДНОГО ПОКОЛЕНИЯ СОВЕТСКАЯ СТРАНА ПОЛНОСТЬЮ И НАВСЕГДА ИЗБАВИЛАСЬ ОТ ТЯЖКОГО ЯРМА БЕЗГРАМОТНОСТИ. ТРУДЯЩИЕСЯ СТАЛИ АКТИВНЫМИ УЧАСТНИКАМИ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ, ТВОРЦАМИ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ. ИЗ ГЛУБИН НАРОДА ВЫШЛА НОВАЯ, СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ, КОТОРАЯ ПРОСЛАВИЛА РОДИНУ ВЫДАЮЩИМИСЯ ДОСТИЖЕНИЯМИ НАУКИ И ТЕХНИКИ, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Мемуары и публикации

А. Гак

Годы становления

Весной 1921 года в нашей стране был осуществлен переход к новой экономической политике, разработанной В. И. Лениным. Главным ее содержанием Владимир Ильич считал установление прочного союза рабочего класса и крестьянства. В. И. Ленин отмечал, что переход к нэпу требовал «иных приемов, иного распределения и использования сил, иного устремления внимания, психологии и т. д.»[1]. Нэп начинался у нас в чрезвычайно трудных условиях. В связи с войной и разрухой резко сократилась продукция промышленности и сельского хозяйства. «Суть новой экономической политики, — указывал Ленин, — максимальный подъем производительных сил и улучшение положения рабочих и крестьян»[2].

Ленинская программа строительства социализма, явившаяся основой практической деятельности Коммунистической партии, предусматривала осуществление индустриализации, кооперации и культурной революции. Эти три основные задачи надо было решать одновременно.

Положение кинематографа к началу нэпа было весьма сложным. Советская власть в наследство от старого мира получила малоразвитую кинопромышленность. Из-за недостатка электроэнергии и фильмов резко сократилась киносеть. Во многих городах кинотеатры вообще прекратили работу. В катастрофическом состоянии оказалось производство кинофильмов. Из-за отсутствия кинопленки ряд киностудий был законсервирован. Историки кино отмечают, что в 1921 году в центре русской кинематографии был снят всего один полнометражный художественный фильм — «Серп и молот»[3].

Переход к нэпу допускал передачу части законсервированных предприятий частным лицам, аренду национализированных предприятий общественными и кооперативными организациями, разрешал создание государственно-капиталистических акционерных обществ. Разъясняя смысл организации некоторых концессионных предприятий, В. И. Ленин в речи на III конгрессе Коминтерна в 1921 году говорил: «Не производя никакой денационализации, рабочее государство отдает в аренду определенные рудники, лесные участки, нефтя-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 28.
[2] Там же, т. 44, стр. 156—157, 160—161.

[3] «Краткая история советского кино». М., «Искусство», 1969, стр. 89.

ные промыслы и прочее иностранным капиталистам, чтобы получить от них добавочное оборудование и машины, позволяющие нам ускорить восстановление советской крупной промышленности»[4].

Эти же процессы, характерные для всей советской экономики, переживал и кинематограф. В 1921—1922 годах в стране создаются частные киноорганизации: «Елин, Задорожный и К°», «Факел», «Экран», кинотоварищество «Л. О. Дранков и Н. В. Морозов», кинолаборатория И. Минервина «Минерва», частная киностудия О. И. Преображенской; кинотоварищества «Русь» и Межрабпом позже объединились в «Межрабпом-Русь». Значительная часть законсервированных кинотеатров и киноателье была сдана в аренду частному сектору. Бывшие кинопредприниматели, воспринявшие нэп как возврат к капитализму, жадно потянулись к легальной капиталистической деятельности, стремясь укрепить свои экономические позиции. Частный капитал рассчитывал захватить не только прокат и кинопроизводство, но и прибрать к своим рукам экспорт и импорт художественной кинопродукции. Выступая на XI съезде РКП(б), В. И. Ленин говорил: «Прямого натиска на нас нет, нас не хватают за горло. Что будет завтра, это мы еще посмотрим, но сегодня на нас не наступают с оружием в руках, и тем не менее борьба с капиталистическим обществом стала во сто раз более ожесточенной и опасной, потому, что мы не всегда ясно видим, где против нас враг и кто наш друг»[5].

Переход к нэпу оживил экономику, укрепил смычку между рабочим классом и крестьянством, улучшил материальное положение трудящихся. Изменение условий жизни повысило спрос на зрелища, привело к постепенному восстановлению киносети. Несмотря на резкое сокращение кинопроизводства и небольшие размеры зарубежных закупок, киносеть работала весьма интенсивно. Недостаток новых фильмов восполнялся за счет спрятанных от национализации дореволюционных лент, а также за счет фильмов, ввозимых контрабандными путями. «В кинотеатрах идут всюду и везде программы худшей буржуазной морали и выделки»[6], — писал в докладе В. И. Ленину в июне 1921 года заведующий Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса (ВФКО) П. И. Воеводин. Все это грозило идейными потерями, масштабы которых трудно было предвидеть.

Чтобы лучше понять политику Коммунистической партии в области киноискусства, надо четко представлять тот передний край, на котором в те годы разгорелась ожесточенная классовая борьба между советским (государственным) и капиталистическим (частным) кинематографом.

В первую очередь она проходила в сфере производства. Жаркие споры между государственными киноорганизациями и частными лицами велись вокруг сдачи в аренду законсервированных кинопредприятий. В Петрограде к моменту введения нэпа существовал тридцать один кинотеатр и еще шестьдесят шесть были в провинции. К середине июля 1922 года Петроградский фотокиноотдел (ПФКО) оставил в своем ведении в городе двенадцать кинотеатров, а остальные сдал в аренду. При этом только три из них были сданы в аренду частным лицам, а остальные — различным оранизациям: райполитпросветам, Коммунистическому университету, Гознаку и другим ведомствам[7]. Правда, часто за спиной этих организаций тоже оказывались нэпманы.

Архивные материалы свидетельствуют о том, что после введения нэпа и снятия фотокиноотдела с государственного бюджета руководители ВФКО пошли на сдачу в аренду не только прокатных, но и производственных кинопредприятий, что значительно сужало сферу деятельности государственного кинематографа, ослабляло партийно-пропагандистское влияние кино на широкие массы трудящихся.

Только по требованию Наркомата Рабоче-Крестьянской Инспекции большинство договоров на аренду производственных кинопредпри-

---

[4] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 8.
[5] Там же, т. 45, стр. 94—95.
[6] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 250.
[7] Там же, л. 138.

ятий было в 1922 году опротестовано и после их рассмотрения на коллегии Наркомпроса отменено, как наносящие явный ущерб интересам Советского государства[8].

В условиях нэпа, в связи с общими трудностями финансового характера, недостатком оборотных средств разрешалось создание концессионных кинопредприятий, основанных на субсидировании государственного производства иностранным капиталом.

Большинство предложений о создании подобных предприятий, поступавших с Запада, преследовало, однако, совсем не дружественные цели. В письменном докладе в Концессионный комитет, существовавший при Совете Труда и Обороны, заведующий Госкино сообщал 20 апреля 1923 года, что иностранный капитал шел на создание концессий с советскими киноорганизациями очень осторожно. В одном из предложений от группы иностранных представителей было выдвинуто условие о создании совместно с Госкино смешанного общества с капиталом в 500 000 руб[9]. При этом 40% основного капитала должно было принадлежать Госкино, а 60% — частному капиталу. Прибыль по этому соглашению предполагалось делить пропорционально паевому капиталу. Во главе создаваемого акционерного общества предполагалось создать Совет с местом пребывания в Берлине, который должен был состоять из трех лиц: двух представителей частного капитала и одного — от ВФКО. Из пяти членов правления три являлись бы представителями частного капитала[10]. Это предложение было отвергнуто, и концессия не была создана.

В том же докладе в Концессионный комитет при СТО отмечалось, что большинство поступивших с Запада предложений предусматривало создание концессий, строящих свою работу только на организации проката, то есть на захвате советского кинорынка.

Большинство иностранных кинофирм хотели видеть Советскую Россию страной потребляющей, а не производящей фильмы.

Особенно острый характер приняла классовая борьба в сфере государственного и частного проката. Для извлечения максимальной прибыли частные прокатчики настойчиво пытались протащить в прокат фильмы, запрещенные к показу органами государственного контроля. С этой целью они нелегально перевозили фильмы из одного района страны, где они были запрещены, — в другой, стремясь уйти от надзора контролирующих организаций. Архивные материалы свидетельствуют о конкретных фактах преступных махинаций.

Из-за отсутствия достаточного количества кинолент услугами частных прокатчиков пользовались не только кинематографические нэпманы, владельцы частных кинотеатров, но и государственные киноорганизации. Летом 1923 года на Украине частный прокатчик Струц демонстрировал в госкиносети три боевика: «Бич наследственности», «Искушение, или Жертва женского сердца» и «Дочь Нана». За прокат этих лент он получил от государственных кинотеатров 60% валового сбора[11]. Тогда же частный прокатчик С. Посельский предложил Всеукраинскому фотокиноуправлению фильм «Миг, и нет волшебной сказки» с участием популярных актеров немого кинематографа В. Холодной и В. Полонского. За шесть месяцев проката он получил большую сумму[12]. Лишь к концу 1923 года на Украине удалось ликвидировать систему «совместной эксплуатации», хотя отдельные случаи покупки фильмов частного проката продолжались.

Использование услуг частного проката в первые годы нэпа мы можем наблюдать не только в центральных районах страны, но и там, где до Октября уже успела сложиться сеть отечественного кинематографа. В Закавказье, например, в начале 20-х годов открыто функционировали частные прокатные конторы, предлагавшие зрителям зарубежную киномакулатуру[13]. Дело дошло даже до того, что в Москве в первые годы нэпа были открыты нелегальные прокатные пункты. Только одна

---

[8] ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 9.
[9] Там же, д. 9, л. 26.
[10] Там же.

[11] «Из истории кино. Документы и материалы». Вып. 5. М., «Искусство», 1962, стр. 28.
[12] Там же.
[13] «Кинематография Армении». М., Изд-во восточн. лит., 1962, стр. 12.

из частных прокатных контор имела в Москве за июль 1922 года оборот в 26 миллиардов рублей, в то время как оборот всего ВФКО за двадцать пять дней того же месяца составил лишь 16 миллиардов[14].

Не менее остро протекала борьба и при проведении первых международных торговых кинооперациий. В. И. Ленин рассматривал установление внешнеторговых связей со странами капиталистического мира как одно из условий более быстрого восстановления народного хозяйства. Выступая на X съезде партии, он говорил: «Союз с государственными трестами других передовых стран совершенно необходим для нас вследствие того, что наш экономический кризис так глубок, что своими силами восстановить разрушенное хозяйство без оборудования и технической помощи из-за границы мы не сможем... Иной возможности подтянуть свою технику до современного уровня у нас нет»[15]. Это положение целиком относилось и к кинематографу. Отдельные зарубежные организации вступали с нашими кинофирмами в контакты на взаимовыгодной основе, другие же, как уже говорилось, стремились лишь к наживе. Первые представители советских киноорганизаций, осуществлявшие зарубежные киносделки, не имея достаточного опыта, часто покупали фильмы без предварительного просмотра. О том, к чему приводила такая практика, хорошо говорилось в заметке, опубликованной в «Известиях»: «Новый вид иностранной интервенции в Советскую Россию — кино. Через границу транспортируются маленькие, свернутые в катушки, микробы. Попав в Москву, они вновь оказываются в питательной среде, красными афишами спадают на заборы, а по вечерам в залах, переполненных людьми, проникают через тысячи глаз и разлагают сознание ежедневно многих тысяч зрителей»[16].

В 1924 году белогвардейская фирма «Альбатрос» продала свои фильмы представителю Госкинопрома Грузии. Только после протеста заместителя председателя правления Совкино И. П. Трайнина демонстрация закупленных фильмов в СССР была запрещена[17]. Через год Госкинопром Грузии направил за границу своего нового представителя. И та же фирма снова ухитрилась продать ему те же самые фильмы антисоветского содержания[18].

Некоторые белогвардейские организации, узнав о предполагаемом приезде советских представителей, скупали фильмы у ряда фирм и навязывали высокую продажную цену. В других случаях они выступали в качестве посредников и также зарабатывали на этом большие суммы.

Именно в это время кинокомпании Запада, используя благоприятную обстановку, бросили в Советскую Россию сотни картин зарубежного производства — все, что не имело спроса в Европе и Америке. По этим причинам экраны страны наводнил поток низкопробных иностранных фильмов.

Было бы, однако, неправильным предполагать, что Коммунистическая партия обратила пристальное внимание на кинематограф только к концу восстановительного периода. Уже в резолюции X съезда РКП(б), который утвердил переход к новой экономической политике, отмечалось, что роль кино состоит в привлечении кинематографа для производственной пропаганды и антирелигиозного воспитания[19]. Напомним, что в прямой связи с этими документами надо рассматривать факт появления первых отечественных кинолент антирелигиозного содержания — это «Чудотворец», получивший высокую оценку В. И. Ленина, «Старец Василий Грязнов», «Комбриг Иванов» и другие. Что касается использования кинематографа в производственных целях, то лучшим свидетельством выполнения указаний X съезда партии является пропаганда средствами кино увеличения добычи торфа. «Чтобы поднять торфодобывание, — писал В. И. Ленин А. В. Луначарскому 9 апреля 1921 года, — надо широко поставить пропаганду — листовки,

---

[14] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, д. 451, л. 1.
[15] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 43, стр. 22—23.
[16] «Известия», 10 января 1923 г., стр. 6.
[17] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 363, д. 60, л. 196.
[18] Там же.
[19] «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». М., 1970 с. 2, стр. 239, 243.

брошюры, передвижные выставки, кинематографические снимки, издание учебников...»[20] Фильмы о гидроторфе, изготовленные по прямому указанию В. И. Ленина и им просмотренные, внесли свой вклад в увеличение производства торфа, явились наглядным подтверждением использования экранного искусства в целях научно-технического прогресса.

Общеизвестна огромная роль В. И. Ленина в зарождении и становлении советского кино. В настоящее время историки располагают 48 документами, принадлежащими перу Владимира Ильича, по вопросам киноискусства. Значительная их часть относится к рассматриваемому периоду. Особое значение имеют директивы В. И. Ленина по киноделу, составленные в январе 1922 года. Они касались широкого круга вопросов и отражали изменения, которые произошли в стране в связи с переходом к нэпу. Директивы включали следующие вопросы: 1) организацию наблюдения за демонстрацией кинофильмов; 2) введение учета за всеми кинолентами, выпускаемыми в прокат; 3) установление определенной пропорции — включение в каждую кинопрограмму не только художественной ленты, но и хроникальной, применение в программе фоторепортажей и других пропагандистских приемов; 4) взымание арендной платы с кинотеатров, находящихся в частном пользовании; 5) предоставление частному сектору более широкой инициативы по выпуску фильмов; 6) установление строгой цензуры Наркомпроса за деятельностью частного сектора и созданием фильмов отечественного производства; 7) организацию кинофикации деревни и особенно продвижения фильмов в восточные районы[21].

Эти директивы были направлены в Наркомпрос с предписанием разработать программу действий и сообщить в Управление делами СНК для доклада В. И. Ленину[22]. 1 марта 1922 года управляющий делами СНК Н. П. Горбунов писал: «За это дело нужно энергично приняться и довести до конца, прибегая, в случае необходимости, через меня к помощи Владимира Ильича. О ходе дела прошу говорить мне каждый день»[23]. В тетради записей поручений В. И. Ленина за 17 марта 1922 года мы читаем: «Фото-кинодело. Следить за развитием этого дела в России, привлечь иностранный капитал, наблюдать за проведением в жизнь директивы Владимира Ильича»[24]. Значение ленинского документа трудно переоценить. Многие вопросы, затронутые в директивах, не потеряли своей актуальности и в наши дни.

Большое значение в усилении партийного влияния на кинематограф имели расстановка и воспитание партийных кадров. Руководители советских киноучреждений неоднократно обращались в партийные органы с просьбой усилить их аппарат опытными работниками. В своих многочисленных письмах к В. И. Ленину заведующий ВФКО П. И. Воеводин в 1921—1922 годах просил побыстрее решить эту проблему. Она в те годы касалась не только предприятий кинематографии, но и основных промышленных и культурных учреждений страны.

К концу весны 1922 года партийные органы вплотную занялись изучением наболевших проблем киноискусства. Окончательным толчком к этому послужило письмо в ЦК РКП(б), направленное группой киноработников в мае 1922 года, в котором было обрисовано тяжелое состояние киноотдела. Партийное бюро коммунистической ячейки ВФКО в июне 1922 года подтвердило ненормальную обстановку, сложившуюся в ВФКО, и также направило свое решение в Центральный Комитет партии. 8 июня заведующий агитпропом ЦК РКП(б) А. С. Бубнов получил заявление коммуниста Н. Лебедева, контролера производственного отдела ВФКО, который информировал ЦК РКП(б) о плачевном положении дел в кинематографии и активном наступлении на советское киноискусство частного капитала[25]. 25 июня и 5 августа 1922 года Н. Лебедев сно-

---

[20] И. В. Ленин. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 136.
[21] Там же, т. 44, стр. 360—361.
[22] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», М., «Искусство», 1973, стр. 82.
[23] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 88.
[24] Там же, стр. 89.
[25] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, д. 265, л. 3.

ва направляет письма в ЦК РКП(б); одно из них он адресует Кинокомиссии Агитпропотдела[26].

Обращения коммунистов Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса в ЦК РКП(б), а также статьи о тяжелом состоянии отечественного кино, появившиеся тогда в центральной прессе (одним из авторов первых статей был Н. Лебедев), сыграли положительную роль, они усилили внимание партийных органов и советской общественности к работе фотокиноотдела Наркомпроса. В материалах Агитпропотдела ЦК РКП(б) сохранился список лиц, намечаемых для руководящей работы в кино. В списке значились Б. М. Волин, Л. М. Рейснер, В. И. Невский, В. Ф. Плетнев и другие партийные работники[27]. В этих же целях для привлечения к литературной (сценарной) работе намечались В. Маяковский, М. Шагинян, И. Эренбург, Н. Асеев, Д. Бедный и другие[28].

В Центральном партийном архиве сохранилось пять протоколов заседаний Кинокомиссии ЦК РКП(б) за 1922 год. На первом заседании были заслушаны доклад о деятельности фотокиноотдела Наркомпроса и упомянутое выше заявление Н. Лебедева. Комиссия приняла решение о проведении обследования основных отделов ВФКО[29].

В период работы комиссии в 1922 году вопросами кино непосредственно занимались А. С. Бубнов и члены Оргбюро ЦК РКП(б). 20 сентября 1922 года Оргбюро ЦК утвердило представленный проект постановления о фотокиноделе. В нем предлагалось «усилить и обновить коммунистический состав фотокино», предписывалось организовать главный цензурный комитет. Общее наблюдение за всей работой ВФКО по линии Наркомпроса поручалось члену коллегии Наркомпроса Н. Л. Мещерякову.

Таким образом, в 1922 году ЦК РКП(б) впервые широко рассмотрел вопрос о состоянии кинодела в стране и принял важные решения, направленные на улучшение киноработы. Все эти меры были осуществлением директив В. И. Ленина о перестройке работы кинематографа. 19 декабря 1922 года Совнарком постановил преобразовать ВФКО в Госкино. Однако его работа налаживалась медленно. В первых числах января 1923 года в ЦК РКП(б) поступило коллективное заявление от четырех коммунистов Госкино. Оно послужило толчком к срочному созыву совещания Кинокомиссии и повторному обследованию Госкино. Но на этот раз для участия в работе Кинокомиссии, кроме большой группы сотрудников Госкино, были приглашены представители ЦК Всерабиса, ВСНХ, «Рабочей газеты», Пролеткино и ГПУ. Это совещание снова рекомендовало привлечь для создания отечественной кинематографии частный капитал и усилить аппарат Госкино коммунистами, хозяйственниками и специалистами[30].

В этот период продолжала расти сеть действующих кинотеатров и началась кинофикация рабочих клубов, что привело к увеличению спроса на кинофильмы. Однако советских фильмов выпускалось еще мало. Экраны страны по-прежнему были наводнены фильмами зарубежного производства. Надо было принимать срочные меры к прекращению проникновения в Советский Союз широкого потока зарубежной киномакулатуры, пропагандировавшей буржуазную идеологию.

В апреле 1923 года в Москве собрался XII съезд РКП(б). На этот раз вопросами кино в резолюциях съезда был посвящен специальный раздел. В нем говорилось, что для того, чтобы кино перестало быть проводником буржуазного влияния, чем оно тогда являлось, необходимо развивать собственное производство[31]. Это развитие должно осуществляться за счет специальных правительственных ассигнований и путем привлечения частного капитала, при условии обеспечения полного идейного руководства со стороны государства и партии. Резолюция предлагала обес-

---

[26] Подробнее о работе этой Кинокомиссии см.: В. Листов. Единение народов, единение искусств.— «ИК», 1972, № 12.

[27] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, д. 451, л. 34.

[28] Там же.

[29] Там же, л. 1—1об.

[30] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, д. 581, л. 24.

[31] «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. 3, стр. 467.

печить киноорганизации коммунистами, имевшими опыт киноработы, а также кадрами хозяйственников. Съезд обратил особое внимание ЦК на усиление руководства Госкино и предложил осуществить эту меру в самый кратчайший срок. Следовательно, если раньше во всех резолюциях и постановлениях директивных организаций говорилось в основном о привлечении в кино частного капитала, то здесь впервые выдвинуто предложение о развитии собственного кинопроизводства за счет государственных ассигнований.

Одиннадцатого мая состоялось заседание Секретариата ЦК РКП(б), на котором было принято решение, обязывающее Наркомфин срочно рассмотреть вопрос о субсидировании Госкино из государственных средств. Агитпропу ЦК РКП(б) было предложено наметить на должность заведующего Госкино новую кандидатуру и подобрать для киноорганизаций группу грамотных партийных работников[32].

Вскоре после XII съезда бюро ячейки РКП(б) Госкино провело объединенное совещание коммунистов о положении советской кинематографии и мерах ее реорганизации[33].

Тогда же было произведено изменение штатного расписания и осуществлено сокращение штатов. Председателем правления Госкино был назначен Э. С. Кадомцев, член партии с 1901 года, видный партийный работник, активный участник трех революций, его заместителем — Д. Л. Косман, член РКП(б) с 1919 года, который перешел в кино из внешкольного отдела Наркомпроса и Главполитпросвета. В состав правления Госкино вошли Т. Т. Иванов, член партии с 1906 года, ранее работавший военным организатором Московского уездного комитета РКП(б), А. В. Голдобин, член партии с 1918 года, который был ответственным руководителем КрымРОСТА и заведующим Крымиздатом, и член коллегии Наркопроса М. И. Владимирский. Директором 1-й фабрики Госкино стал И. С. Кобозев, член РКП(б) с 1917 года, а директором Культобъединения — В. В. Тимофеев, член РКП(б) с 1919 года.

Таким образом, уже к лету 1923 года решение XII съезда о срочном укреплении руководства Госкино партийными кадрами было выполнено. Одновременно Госкино были выделены дополнительные кредиты, что укрепило его материальную базу. Тогда же было обращено серьезное внимание на идеологический уровень выпускаемых и закупаемых кинофильмов. В этом плане большое значение имело создание при Госкино Художественного бюро, превращенного вскоре в Художественный совет. В его работе участвовали А. Луначарский, М. Владимирский, В. Туркин, М. Доронин, Э. Шуб, Н. Родченко, Б. Арватов, В. Ашмарин, Л. Кулешов и другие.

В августе—сентябре 1923 года Художественный совет провел пять заседаний, рассмотрев, кроме организационных вопросов, сценарий Б. А. Михина — «На крыльях ввысь» (фильм того же названия был выпущен в декабре). На заседаниях совета была обсуждена работа редакции киножурнала «Киноправда». По рекомендации Художественного совета к работе в кино были привлечены Г. М. Болтянский, Д. Бедный и Н. Асеев.

Документы Центрального партийного архива ИМЛ при ЦК КПСС свидетельствуют, что вопросами кино в 1923 году неоднократно занимался секретарь ЦК РКП(б) В. В. Куйбышев.

В конце 1923 года в партийной печати мы снова находим информацию о деятельности партийных органов в области кинематографии. Так, в отчете Агитпропотдела ЦК РКП(б) сообщалось: «Подотделом заслушаны доклады Госкино, Пролеткино, Севзапкино, «Кино-Москва» об их работе и производственных планах»[34].

В мае 1924 года состоялся XIII съезд РКП(б). Это был первый партийный съезд после смерти В. И. Ленина. В постановлении съезда об агитационно-пропагандистской работе вопросам кино был посвящен целый раздел. В нем было констатировано, что партия не сумела еще в достаточной степени овладеть

[32] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, д. 604, л. 3.
[33] Там же. л. 57.

[34] «Известия ЦК РКП(б)», 1924, № 1 (59), стр. 51.

кинематографом. Съезд рекомендовал объединить существовавшие киноорганизации, понизить налоги, начать обслуживание деревни кинопередвижками. XIII съезд подтвердил решение XII съезда партии об укреплении киноорганизаций опытными партийными и хозяйственными кадрами и поручил ЦК РКП(б) и ЦКК провести проверку личного состава киноработников[35].

Опыт работы Кинокомиссии ЦК РКП(б), которая существовала в 1922—1923 годы, был настолько ценным, что XIII съезд утвердил ее как постоянную на ближайшие годы во всех союзных республиках.

По документам Центрального партийного архива мы можем судить об огромном объеме работы, проделанной Комиссией в 1925—1926 годах.

В ее работе участвовали Л. Б. Красин, П. А. Бляхин, К. И. Шутко, А. Л. Курс, В. Г. Мордвинкин, В. Мещеряков, К. М. Шведчиков, И. П. Трайнин, М. П. Ефремов и другие. Рассматривался широкий круг вопросов — о кино в деревне, о работе Общества друзей советского кино (ОДСК), о содержании киносеансов, о кинохронике и многие другие.

Обсуждались также вопросы об усилении киноорганизаций работниками-коммунистами, о взаимоотношениях между киноорганизациями, о клубном кино, об обслуживании юного кинозрителя, об экспорте советских кинофильмов, о составе Художественного совета, о созыве Всесоюзного совещания киноработников.

В 1925 году Кинокомиссия чаще других вопросов обсуждала состояние кинообслуживания сельских районов страны. Известно, какое значение придавал В. И. Ленин приобщению многомиллионных масс крестьянства к строительству социализма. Это можно было сделать, убедив крестьян в преимуществе коллективного землепользования, осуществляя культурную революцию. Наряду со снабжением села сельскохозяйственными машинами и орудиями, партия начала укреплять деревню партийными кадрами, проводила большую работу по ликвидации неграмотности, по антирелигиозной пропаганде, улучшила снабжение сельских районов литературой, начала систематически проводить шефскую работу.

Одновременно были разработаны мероприятия по улучшению культурно-просветительной работы на селе. В этой связи надо было фундаментально изменить и улучшить сельский кинопрокат.

Обсуждая этот вопрос на очередном заседании Кинокомиссии, выступавшие отмечали, что доля советских фильмов в общем прокате страны составляла 30,8%. В сельских районах этот процент был еще ниже. И хотя это означало некоторое улучшение по сравнению с первыми годами нэпа, проблема производства отечественных фильмов по-прежнему оставалась очень актуальной.

При повторном рассмотрении этого вопроса указывалось, что в сельских районах фактически работают всего 260 передвижек. В связи с тем, что фонд картин для них оказался непригодным, была создана комиссия из представителей Совкино[36] и Главполитпросвета для просмотра и отбора картин для деревенского проката. Руководителям киноорганизаций было предложено увеличить фонд картин научного содержания путем приобретения фильмов за рубежом и развития собственного кинопроизводства. Одновременно руководителям Совкино было рекомендовано обратиться к правительству с просьбой о предоставлении ссуды на создание отечественных фильмов для сельского зрителя.

Вопросы кинообслуживания трудящихся сельских районов были рассмотрены на заседании Оргбюро ЦК РКП(б) 13 июля 1925 года. Резолюция «О кино для деревни», принятая на этом заседании, касалась широкого круга проблем и четко ориентировала на их решение кинематографистов и работников проката.

В материалах Кинокомиссии ЦК РКП(б) за 1925 год мы находим интересные сведения о централизации проката и разделении функ-

---

[35] «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», т. 3, стр. 108.

[36] Государственное акционерное общество Совкино образовано постановлением Совнаркома 12 декабря 1924 года. Его председателем был утвержден К. М. Шведчиков.

ций между Госкино и Совкино. Вопрос о централизации кинопроката Оргбюро ЦК рассматривало четыре раза, дважды он обсуждался в Политбюро.

Однако постановление Центрального Комитета о централизации проката встретило возражение киноорганизаций не только в Москве и Ленинграде, но и в некоторых республиках. Политбюро нашло нужным изучить эти возражения.

Большое внимание Кинокомиссия уделяла осуществлению ленинских указаний о более широком производстве и показе кинохроники. В одном из постановлений Кинокомиссии отмечалось, что положение в области хроникального кино постепенно улучшается. На этом же заседании была дана высокая оценка лентам Дзиги Вертова.

Для создания Общества друзей советского кино (ОДСК) была образована подготовительная комиссия, которая провела четыре пленума. Был согласован предполагаемый состав правления. Окончательно этот вопрос был решен 27 ноября 1925 года. В правление вошли: Ф. Дзержинский — председатель, В. Мещеряков и А. Курс — заместители, Успенский и П. Бляхин — члены правления, Д. Вертов, Дмитриев и Н. Лебедев — кандидаты в члены правления.

В материалах Кинокомиссии мы находим статистические сведения, представляющие большой интерес для историков кино. Так, отмечалось, что к октябрю 1925 года в стране имелось стационарных киноустановок: по РСФСР — 1906, по Украине — 800, по Узбекистану — 80, в Политуправлении РККА (ПУР) — 450. Для их обслуживания требовался фонд кинофильмов в 4500 программ, а в наличии имелось всего 2762 копии; таким образом, спрос удовлетворялся лишь на 60%[37].

Значительно возросла сеть клубных киноустановок. В сентябре 1924 года в Москве их было всего 60, а в марте следующего года — уже 360. В Ленинграде киносеть в клубах за тот же период возросла почти в четыре раза.

В партийной прессе 1925 года мы также находим много материалов, говорящих о постоянном внимании партии к различным вопросам киностроительства. Только в «Известиях» ЦК РКП(б)» одиннадцать раз публиковались статьи и сообщения о работе советских киноорганизаций и о деятельности Кинокомиссии ЦК РКП(б). Некоторые из них представляют несомненный интерес для истории советского киноискусства. Назовем статью «О кино», в которой сообщалось о постановлении Оргбюро ЦК РКП(б) об улучшении киноработы. Оно касалось не только усиления отечественного производства фильмов, но и закупки зарубежных лент, расширения сети киноустановок и кинопередвижек, укрепления советских киноорганизаций работниками-коммунистами и многих других первоочередных вопросов.

Материалы работы Кинокомиссии ЦК РКП(б), сохранившиеся в архивах, а также сведения, опубликованные в печати, свидетельствуют о том, что к концу восстановительного периода отечественное кинопроизводство составляло свыше 90% довоенного. Однако потребность страны в советских фильмах в конце 1925 — начала 1926 года удовлетворялась лишь на 30%.

К концу восстановительного периода заметно повысилось качество отечественной кинопродукции. На экраны вышли «Коллежский регистратор», «Крест и маузер», «Закройщик из Торжка», «Укразия», «Дворец и крепость». Лучшим свидетельством успехов советского киноискусства в эти годы было появление двух замечательных кинофильмов — «Красных дьяволят» и «Броненосца «Потемкин». К концу восстановительного периода аппарат советских киноорганизаций был укреплен работниками-коммунистами, закончилась реорганизация киноучреждений, было упорядочено налогообложение, создана материально-техническая база для производства отечественных кинофильмов. И в этом особая заслуга Центрального Комитета нашей партии и его Кинокомиссии, уделявших пристальное внимание киноискусству, верному помощнику партии в решении основных задач строительства социализма.

---

[37] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 267, д. 144, л. 48.

Повседневная и действенная забота

Шестьдесят лет советского кинематографа блестяще подтвердили глубокую научную обоснованность, жизненную силу и непреходящую ценность ленинской концепции партийного руководства социалистическим искусством. Повседневная забота Коммунистической партии о развитии нашего многонационального кино отражена в огромном количестве документов и материалов. Основные из них вошли в трехтомник «Советское кино. Решения партии и правительства о кино», подготовленный к печати Научно-исследовательским институтом теории и истории кино Госкино СССР и ЦГАЛИ СССР. Мы публикуем из этого трехтомника подборку документов, относящихся к периоду Великой Отечественной войны. Они, при всей неполноте подборки, отражают поистине колоссальную организационно-творческую деятельность Коммунистической партии и Советского правительства, сделавших в те трудные годы все возможное и необходимое для того, чтобы наш кинематограф смог выполнить свой долг перед Родиной. Ни одна область кинопроизводства — материально-техническая, политико-идеологическая, творческая, экономическая — не была оставлена без внимания. Партийные документы проникнуты высоким доверием к советским кинематографистам, убеждением в том, что они успешно решат стоящие перед ними сложные и ответственные задачи. Как показало время, наше киноискусство в тот период, как и на протяжении всей своей истории, оправдало надежды и доверие Коммунистической партии и советского народа.

Публикация Г. И. Копалиной и Ю. А. Красовского

Партийные организации в условиях Отечественной войны (из передовой статьи журнала «Большевик»)

[...] В условиях отечественной войны особенно возрастает значение массово-политической, агитационной работы среди населения.

Задача партийных организаций — охватить своим большевистским влиянием всех поголовно рабочих, крестьян-колхозников, интеллигенцию. Всю политическую, агитационную работу в массах надо перевести на военные рельсы, все средства политического воздействия обратить на служение делу обороны отечества, на воспитание в массах трудового героизма, самопожертвования, бдительности, организованности. [...]

Политическая агитация на конкретных, злободневных примерах из жизни фронта, из жизни предприятия рождает стремление отличиться, совершить подвиг, помочь Красной Армии.

Все доступные формы массово-политической работы: печать, читки газет и журналов, общие массовые собрания, митинги, живые групповые и индивидуальные беседы, кино, радио, плакат, лозунг — все должно быть использовано для политической агитации.

В военное время партийные организации обязаны вести политическую, агитационную работу в массах круглосуточно и непрерывно. [...]

Печатается по тексту журнала «Большевик», 1941, 14, стр. 5.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров СССР об организации в г. Алма-Ате студии художественных фильмов

7 сентября 1941 г.

Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР организовать в г. Алма-Ате студию художественных фильмов.

Поручить Государственной штатной комиссии при Совнаркоме СССР и Наркомфину СССР утвердить штаты и смету расходов Алма-Атинской студии художественных фильмов.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 689, л. 111.

●

Советское кино в дни Отечественной войны (из редакционной статьи газеты «Правда»)

В суровые дни Отечественной войны наше кино должно быть умелым агитатором, верным другом и соратником советского человека на фронте и в тылу.

Сознавая всю ответственность этой задачи, советская кинематография работает сейчас особенно горячо и напряженно...

[...] Все новые картины так или иначе раскрывают одну центральную тему — самую близкую и волнующую для миллионов советских зрителей: тему патриотизма, любви к родине, свободе и родному народу.

Большую работу ведет советская кинематография, чтобы увековечить на экране героическую борьбу советского народа с фашистскими полчищами. Операторы Р. Кармен, Т. Бунимович, Н. Вихирев и другие мужественно работают на передовых позициях, стремясь возможно полнее показать подвиги наших славных воинов, запечатлеть для будущего величественную героику Отечественной войны.

Печатается по тексту газеты «Правда», № 283, 12 октября 1941.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров СССР об объединении научно-исследовательских киноинститутов в один научно-исследовательский кино-фотоинститут

17 января 1942 г.

Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР объединить Научно-исследовательский кино-фотоинститут и Научно-исследовательский институт кинностроительства, находящиеся в г. Самарканде, в один Научно-исследовательский кино-фотоинститут.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 779, л. 5.

●

Продвижение оборонных фильмов в колхозы (редакционное сообщение журнала «Партийное строительство»)

По решению Свердловского обкома ВКП(б) во всех районах области проводится оборонный кинофестиваль.

Цель кинофестиваля — ознакомить широкие массы колхозников и рабочих совхозов с героической борьбой русского народа за свободу и независимость родины.

Кинопередвижки обеспечиваются следующими фильмами: «Доклад товарища Сталина на заседании Моссовета 6 ноября 1941 г.», «Боевой киносборник» №№ 1—7, «Александр Невский», «В тылу врага», «Фронтовые подруги», «Всадники», «Суворов», «Минин и Пожарский», «Чапаев», «За Советскую родину», «Депутат Балтики».

Продвижению оборонных фильмов в колхозы придается характер большого общественного мероприятия. Выделена большая группа квалифицированных докладчиков для обслуживания колхозников во время кинофестиваля.

Печатается по тексту журнала «Партийное строительство», 1942, № 2, стр. 45.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров СССР о восстановлении киносети в районах, освобождаемых от немецких оккупантов

4 февраля 1942 г.

1. Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР мобилизовать из государственной киносети 1000 комплектов киноаппаратуры для восстановления киносети в районах, освобождаемых от немецких оккупантов. Предложить т. Большакову представить в Совнарком распределение по областям, краям и республикам мобилизуемой киноаппаратуры.

2. Предложить ВЦСПС передать Комитету по Делам Кинематографии 500 комплектов киноаппаратуры в рабочем состоянии.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 779, л. 7.

●

Искусство — на службу Красной Армии (из передовой статьи газеты «Правда»)

Через неделю закончится восьмой месяц Великой Отечественной войны советского народа против злейшего врага человечества — гитле-

ровской Германии. Грозной силой показала себя в эти недели и месяцы войны Красная Армия. Она окрепла в боях, она накопила огромный опыт, и весь мир видит, на что способна армия Страны Советов, ведущая справедливую, освободительную войну.

[...] Но не только заводы и фабрики, не только колхозы помогают Красной Армии. Мы знаем, какую великую силу представляет политическое просвещение масс, и поэтому необходимо усиление массовой политико-воспитательной работы, улучшение партийной пропаганды и агитации. Мы знаем, как помогают народу организовывать силы на борьбу наша печать, наше живое большевистское слово, наша литература, песня, музыка, театр, живопись, плакат, кино, и поэтому вправе предъявить всем видам советского искусства высокие требования.

[...] Но в такой род оружия, как искусство, мы обязаны целиком обратить сегодня на службу Красной Армии. Все знают, какую великую силу представляет это искусство советского народа. Никогда никакое правительство не уделяло столько внимания искусству, не заботилось о нем, как Советское правительство. [...] 24 года советской власти показали, какую огромную роль сыграло это искусство в труднейшие моменты жизни советского народа.

[...] Теперь на экран выходит замечательный документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой», в котором с исключительной силой показаны наши бойцы, командиры Красной Армии, глубоко, ярко, любовно показана борьба всего советского народа. [...]

[...] Пусть драматурги, композиторы, поэты, писатели, художники прославляют героические дела Красной Армии и всего советского народа, ибо то, что они создадут в эти дни Отечественной войны на службу Красной Армии, поможет нам ускорить победу над врагом.

Пусть вдохновляют они весь народ и нашу Красную Армию на дальнейшую беспощадную борьбу с врагом, чтобы в бой шли наши богатыри с грозной, бодрой и веселой песней; чтобы с каждой картины художника, с каждого кадра на экране кино, с каждой полосы газеты художник, поэт, писатель метко стрелял по врагу. [...]

Печатается по тексту газеты «Правда», № 45, 14 февраля, 1942.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров СССР о кинообслуживании освобожденных районов Белорусской ССР

27 мая 1942 г.

Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР отпустить Совнаркому Белорусской ССР 5 кинопередвижек для обслуживания населения районов, освобожденных от немецких оккупантов.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 779, л. 53.

●

Массовая политическая работа в период уборки урожая (из редакционной статьи журнала «Партийное строительство»)

[...] При проведении политической работы в деревне в этом году нельзя не учитывать возросшей роли женщин, подростков, а также того, что на уборке в каждой области будут заняты десятки тысяч городских жителей. [...]

Значительно больше внимания, чем в прошлом году, надо уделять культурно-политическим мероприятиям. ЦК ВКП(б) предложил, в частности, восстановить все бездействующие кинопередвижки, перебросить в деревню необходимое количество кинопередвижек из городов и районных центров, обеспечить регулярное обслуживание киносеансами колхозов, совхозов, МТС, организовав демонстрацию в деревне лучших художественных и документальных кинофильмов. [...]

Печатается по тексту журнала «Партийное строительство», 1942, № 13, стр. 34.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров об организации в г. Свердловске киностудии художественных фильмов

4 февраля 1943 г.

1. Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР организовать в г. Свердловске киностудию художественных фильмов.

2. Утвердить предложение Свердловских областных организаций о передаче Советской киностудии художественных фильмов здания клуба строителей.

3. Обязать Главное управление тыла Красной Армии переселить военные организации, находящиеся в клубе строителей, в помещения, предоставляемые Свердловским облисполкомом.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, л. 24.

●

Распоряжение Совета Народных Комиссаров СССР о восстановлении Киевской киностудии художественных фильмов

5 февраля 1944 г.

1. Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР восстановить Киевскую киностудию художественных фильмов в г. Киеве, для чего перевести во II квартале 1944 г. из г. Ашхабада в г. Киев работников киностудии и возвратить полностью ее оборудование.

2. Обязать НКПС выделить во II квартале 1944 г. Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР 14 товарных вагонов, 4 платформы и 3 пассажирских вагона для перевозки из г. Ашхабада в г. Киев оборудования, материалов и работников Киевской киностудии художественных фильмов.

3. Обязать Главное Управление Трудовых Резервов при Совнаркоме СССР выделить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР в первом полугодии 1944 г. для Киевской киностудии художественных фильмов из числа окончивших ремесленные училища и школы ФЗО 50 столяров, электриков и слесарей.

4. Разрешить Комитету по Делам Кинематографии при Совнаркоме СССР организовать при Киевской киностудии художественных фильмов отдел рабочего снабжения и подсобное хозяйство для обслуживания рабочих, творческих и инженерно-технических работников, служащих, а также членов их семей.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 911, л. 33.

●

Кино на селе (из передовой статьи газеты «Правда»)

[...] Огромной популярностью пользуется кино в нашей стране. Появление на экране нового высокохудожественного фильма превращается в большое культурно-политическое событие. Герои лучших кинокартин, образы активных борцов за нашу славную родину завоевывают симпатии миллионов зрителей. Понятно поэтому, как важно донести произведение киноискусства до самых широких народных масс, сделать фильмы достоянием возможно большего числа советских людей.

Если в городе с его разветвленной сетью кинотеатров эта задача более или менее разрешается, то на селе, обслуживаемом главным образом кинопередвижками, дело обстоит далеко не так. Здесь сплошь и рядом царят бесплановость, беспорядок. Нет необходимого контроля со стороны многих партийных организаций за тем, чтобы кинопередвижки обслуживали все колхозы, намеченные планом, чтобы сельский зритель наряду с художественными фильмами мог видеть на экране хронику с фронтов Отечественной войны.

Принятое недавно Совнаркомом Союза постановление создает все необходимые условия для коренного улучшения кинообслуживания сельского зрителя.

Постановлением СНК СССР отделы кинофикации создаются в каждом административном районе. На председателей сельсоветов возлагается обязанность обеспечивать кинопередвижки перевозочными средствами. На курсах при Управлениях кинофикации Совнаркомов республик, областных и краевых исполкомов будет подготовлено в текущем году 4500 механиков. Все это вместе с рядом других мероприятий будет содействовать тому, чтобы в колхозной деревне гораздо чаще, чем прежде, демонстрировались кинофильмы [...].

Кино — одно из убедительнейших средств агитации и пропаганды. Не только районный отдел кинофикации, а и райком партии обязан утвердить ежемесячный маршрут киномехаников, проверять, соблюдается ли он, быть в кур-

се отзывов зрителей и принимать меры, если от них поступают законные претензии [...].

При помощи кино можно и нужно развернуть интересную массово-политическую работу. Сейчас, скажем, колхозное крестьянство приступает к весеннему севу. Можно перед демонстрацией фильма сделать доклад, рассказать об успехах Красной Армии, о героях-односельчанах, о том, как нужна сельскохозяйственная продукция стране, фронту [...].

Красная Армия освобождает все новые и новые районы, временно захваченные немцами. Мы знаем, с каким жадным интересом устремляется население освобожденных городов и сел на площади или в закрытые помещения, где демонстрируется фильм. Среди учреждений, начинающих функционировать в день прихода Красной Армии, неизменно фигурирует кинотеатр, открываемый порой в бараке или полуразрушенном доме. Уже действуют сотни передвижек в Краснодарском и Ставропольских краях, в Ростовской и Ворошиловградской областях, в ряде районов Украины.

Возобновление работы киноустановок в селах, откуда изгнаны немецко-фашистские оккупанты, накладывает повышенную ответственность на органы кинофикации. [...] Надо гораздо шире использовать немые фильмы. Комитет по делам кинематографии должен выпускать одновременно со звуковой картиной ее немой вариант, что откроет новые пути еще большего расширения контингентов сельских зрителей.

Этого и должны добиваться местные организации. Кино [...] мобилизует советских людей, рабочих, крестьян, интеллигенцию на еще более эффективную помощь фронту в борьбе с фашистскими варварами. Используем же эту огромную силу — кино в интересах нашего дела, в завоевании победы над ненавистным врагом!

Печатается по тексту газеты «Правда», № 72, 24 марта, 1944.

●

Из постановления Совета Народных Комиссаров СССР «О производстве киножурналов и документальных фильмов».

20 мая 1944 г.

Совнарком Союза ССР устанавливает, что Комитет по Делам Кинематографии при СНК СССР (т. Большаков) неудовлетворительно руководит производством киножурналов. Часть киножурналов дает превратное, извращенное представление о наступательных действиях Красной Армии. В киножурналах не отображена действительная сила и размах наступления наших войск, не показаны героизм и боевое мастерство наших воинов, мощь советской военной техники. Крупные операции Красной Армии нередко сводятся к малозначительным эпизодам, а действия артиллерии, танков и авиации упускаются. В киножурнале о наступлении наших войск в Крыму, который не был выпущен на экран вследствие своего низкого качества, а также в ранее сделанных и также не выпущенных на экран киножурналах, посвященных освобождению Смоленска и Анапы, совершенно не показаны наступательные бои наших войск, действия артиллерии, танков и авиации. В указанном выше журнале, посвященном боям за Крым, не показан прорыв мощной линии немецкой обороны, умелый и стремительный маневр наших войск в Крыму.

Киножурналы составляются по стандарту, шаблонно, неинтересно. В производстве киножурналов преобладает рутина, несовместимая с передовым киноискусством.

Совнарком Союза ССР считает, что в организации производства киножурналов имеют место крупные недостатки:

а) производство киножурналов передоверено второстепенным малоквалифицированным работникам. Крупные режиссеры документальных и художественных фильмов не привлекаются к созданию киножурналов;

б) в производстве киножурналов укоренилась безответственность и обезличие. За создание киножурналов фактически никто не отвечает. Главное Управление кинохроники (начальник Управления т. Васильченко, заместитель т. Кацман) явилось на деле некомпетентной организацией, тормозящей развитие документальной кинематографии;

в) работа кинематографистов на фронте не направляется должным образом Комитетом по Делам Кинематографии при СНК СССР и пущена на самотек.

Кинооператоры часто снимают малозначительные эпизоды, упуская съемку важнейших военных событий. Между работой операторов на фронте и работой режиссеров, выпускающих киножурналы, существует вредный разрыв. Операторы и режиссеры работают без всякой связи друг с другом;

г) киножурналы создаются без квалифицированной военной консультации. Тов. Большаков привлек в качестве главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого, который совершенно не обеспечил киножурналы надлежащей военной консультацией и безответственно относился к своим обязанностям;

д) оплата режиссеров, выпускающих киножурналы, построена на уравниловке. За выпуск как хорошего, так и негодного киножурнала режиссер получает одну и ту же оплату.

Совнарком Союза ССР считает важнейшей задачей Комитета по Делам Кинематографии ликвидацию крупных недостатков в производстве киножурналов и создание документальных фильмов и киножурналов об Отечественной войне на высоком художественном уровне, своевременно и правдиво отображающих боевые действия советских войск, героизм и высокое воинское искусство наших бойцов и офицеров, мощь советской техники и ее умелое применение в боях, всенародную поддержку Красной Армии тружениками Советского тыла.

В целях ликвидации крупных недостатков в деле выпуска киножурналов Совет Народных Комиссаров СССР постановляет:

I. Ввиду того, что существующая в Комитете по Делам Кинематографии при СНК СССР система руководства выпуском киножурналов не оправдала себя, упразднить Управление кинохроники, а Центральную студию кинохроники реорганизовать в Центральную студию документальных фильмов, подчинив ее непосредственно Комитету по Делам Кинематографии при СНК СССР.

Фронтовые группы кинооператоров подчинить директору Центральной студии документальных фильмов.

2. Отстранить от работы главного военного консультанта киножурналов генерал-лейтенанта Хмельницкого Р. П., как не справившегося со своими обязанностями.

3. Утвердить директором Центральной студии документальных фильмов и заместителем председателя Комитета по Делам Кинематографии при СНК СССР т. Герасимова С. А.

4. Привлечь к созданию киножурналов режиссеров художественных и документальных фильмов и в первую очередь следующих товарищей: Александрова Г. В., Беляева В. Н., Варламова Л. В., Донского М. С., Копалина И. П., Лукова Л. Д., Петрова В. М., Пудовкина В. И., Посельского И. М., Посельского Я. М., Пырьева И. А., Райзмана Ю. Я., Ромма М. И., Савченко И. А., Юткевича С. И.

5. Утвердить главным военным консультантом военных киножурналов генерал-майора Платонова С. П.

6. Создать при директоре Центральной студии документальных фильмов Совет в составе: т. т. Александрова Г. В., Ешурина В. С., Пудовкина В. И., Копалина И. П., Беляева В. А., Варламова Л. В., Трояновского М. А., Платонова С. П., Симонова К. М., Горбатова Б., Агапова Б. Н. Возложить на совет разработку тематики киножурналов, просмотр материалов для журналов и предварительный просмотр киножурналов.

7. Установить поощрительную оплату режиссерам за создание хороших киножурналов в размере от 3000 до 5000 рублей, в зависимости от художественной ценности созданного журнала. За журналы, не выпущенные на экран вследствие их низкого качества, гонорар режиссерам не выплачивать.

Установить поощрительную оплату военным кинооператорам за съемку интересных и ценных боевых сюжетов на фронте в размере от 3000 до 10000 в зависимости от качества сюжета и кинооператорам, производящим съемки о работе советского тыла, в размере от 1000 до 3000 рублей.

8. Приравнять работников фронтовых киногрупп и их семьи в отношении пенсий и пособий при гибели или потере трудоспособности — к военнослужащим.

Печатается по тексту: ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 915, л. 27—29.

Быть достойными народного признания

Юрий Озеров

В нашей стране в настоящее время кинематограф имеет очень высокий престиж у зрителей. Институт теории и истории кино Госкино СССР провел важное и в высшей степени полезное социологическое исследование и установил, что киноискусству в Советском Союзе большинством аудиторий отдается предпочтение перед всеми другими видами искусств, а значит, ему принадлежит важнейшая роль в духовной жизни общества. Ученые института выяснили, в частности, что в нашей стране 228 миллионов человек «киноспособного» населения, то есть такого населения, которое может ходить в кино — с 7 лет и старше. Из них регулярно ходят в театры 110 миллионов человек, причем цифра средней интенсивности посещений в год по стране равна 35. Это говорит об огромном интересе зрителей к кинематографу. Реальное подтверждение получили слова В. И. Ленина о том, что «важнейшим из искусств для нас является кино».

Советский кинематограф многонационален. И современный кинематографический процесс требует широкого творческого обмена в масштабе всей страны, взаимного обогащения идеями, совместных поисков новых драматургических построений и приемов, постоянных общих консультаций по вопросам теории и экономики кино.

Думаю, что одна из причин некоторого отставания сегодня отдельных национальных кинематографий заключается в том, что ими слабо налажено взаимодействие с центральными киностудиями и киностудиями других республик. Копродукция — эффективная и проверенная форма кинематографического взаимодействия. «Мосфильм», на мой взгляд, сделал несколько удачных копродукций с киностудиями ряда республик. Полагаю, что и совместные постановки различных республиканских студий будут стимулировать дальнейшее развитие национальных кинематографий.

Трудно переоценить вклад каждой национальной кинематографии в творческий арсенал всего советского киноискусства. Вспомните, как обогатили литовцы актерское мастерство новой кинематографической выразительностью, грузины — пластику кино, как много интересного внесли киргизы в романтическое решение детской темы. Все это ступени великого, непрерывно движущегося процесса, имя которому — советское кино.

Основную традицию нашего кинематографа я вижу в высокой идейно-воспитательной миссии советского киноискусства. Об этом постоянно думали наши киноклассики. Лучшие ленты С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и других крупнейших мастеров всегда были актуальны, значительны по теме, масштабны по мысли и идее. У Всеволода Вишневского в его письмах есть такая фраза: «Пусть люди, уходя с просмотра, скажут два-три слова: мы понимаем теперь, что такое Советы, социализм...» В ней, мне кажется, сконцентрирована цель, к которой должен стремиться советский художник.

Социологическое исследование Института теории и истории кино подтвердило также интерес молодежи, да и зрителей старшего возраста к событиям политической жизни, к событиям истории. Любовь каждого человека к своей Родине, к своему «сегодня» будет во много крат сильнее, если он хорошо знает историю своей страны, гордится подвигами тех, чьими руками создано нынешнее богатство Родины.

У нас немало фильмов о революции, о Великой Отечественной войне. Но они, ленты эти, по-прежнему нужны еще и еще. Интерес к ним стабилен и, судя по всему, имеет тенденцию к росту не только у нас, но и за рубежом.

За последнее время выросло очень хорошее молодое поколение — умная, любознательная, ищущая молодежь, интересующаяся историей своей страны, историей своих отцов. Большинство из них — мои зрители. Им не нужны сентиментальные мелодрамы и глупые комедии. Они ждут острого, политического, проблемного фильма.

Каждый фильм — это событие в жизни режиссера. Каждый фильм — это решение неповторимой, новой задачи. Такой неповторимой задачей для меня явилась последняя работа — киноэпопея «Солдаты свободы». Это был эксперимент — и по открытому драматургическому материалу, и по способу его художественной интерпретации. Мы творчески осмыслили и показали на экране огромный исторический материал, отобрав самые кульминационные моменты. События национально-освободительной борьбы народов Европы уже получали отражение в кинематографе социалистических стран, однако ни в одной кинематографии до сих пор не было создано произведение, объединяющее героические страницы Сопротивления каждой отдельно взятой страны в историю общей борьбы порабощенных народов против фашизма, в историю коммунистов-интернационалистов, возглавивших народно-освободительную борьбу в странах Восточной Европы.

Фильм «Солдаты свободы» — это свидетельство искренней дружбы семи социалистических кинематографий. Это решение сложнейшей политической, художественной, экономической задачи в самой большой в мире копродукции.

Огромная ответственность лежит на нас, деятелях советского кинематографа. Как упорно, углубленно надо нам работать, чтобы достойно представлять в мире искусство нашей великой страны!

Г. Марьямов

Иван Пырьев в жизни и в книге

Молодой парень в рубахе с раскрытым воротом, в кепке, из-под которой глаза с хитрым прищуром упрямо всматриваются в мир, — таким выглядит Иван Пырьев на суперобложке первого тома «Избранных произведений»[1]. Таким пришел в искусство в 20-е годы крестьянский сын из сибирского села Камень, что стоит на широкой Оби, битый и перебитый в «воспитании» у чужих людей, сбежавший на фронт в первую мировую и не раз отправленный этапом по малолетству обратно, но все же сумевший дослужиться до двух ранений и Георгиевских крестов. Был он красноармейцем в гражданскую войну, учился на политрука, а стал артистом.

Отсюда начинается творческая биография одного из наиболее ярких, самобытных мастеров советского кино, крупного общественного деятеля, о котором уж точно можно сказать: «рожденный революцией». И не только по временнóму совпадению, но и по удивительным чертам поколения этих бурных, незабываемых лет. Жизнь прибивала его корабль к берегам самым неожиданным: то к Пролеткульту, то к Театру В. Э. Мейерхольда, пока не занесло его к вновь открытой земле, на которую только недавно вступили первопроходцы, и носила она заманчивое название «Великий немой».

Почти пятьдесят лет прошло с того дня, когда впервые пришел он на «Брянку» — так называли самую крупную в те годы кинофабрику в Брянском переулке — и предложил свои услуги режиссеру в качестве бесплатного помощника. Кинематографу он отдал всю свою беспокойную жизнь, отдал со всей страстностью натуры, в необратимом желании служить народу, из которого он вышел и которого прославил своими произведениями, в непримиримости к подельщикам от искусства, к пресмыкающимся перед начальством. Он стремился делать людям добро, но нередко причинял им боль. И, может быть, немногие знают, как потом он страдал из-за того, что бывал несправедлив, и совсем уже редко кому известно, что при всей своей гордыне он готов был просить прощения.

Сложность характера Пырьева порождала противоречивое к нему отношение. Уважали его большинство, осуждали — многие, не принимали, не хотели понять — тоже многие. Но с этим он мало считался. Шел своим путем, не оглядываясь, шел напролом. Одерживал он блистательные победы, терпел и жестокие поражения. Прошли годы. Отшелушилось незначительное, забылись мелкие обиды. А теперь часто можно услышать слова: «Как нам не хватает Ивана (или Ивана Александровича)!»

Время помогло Пырьеву открыться новыми гранями своего таланта и общественного темперамента. И в этом открытии немалая заслуга тех, кто потрудился над изданием двухтомника Ивана Пырьева: обнародовал автобиографическую повесть «О пройденном и пережитом», бережно собрал выступления, заметки, сценарии, написанные при его участии, присоединил к ним удивительные фотосвидетельства его жизни. За этот труд кинематографисты и многие, многие любители кино бу-

---

[1] И. А. Пырьев. Избранные произведения в 2-х томах. Кинематографическое наследие. М., «Искусство», 1978. (Далее ссылки на это издание даются в тексте.)



дут глубоко признательны Научно-исследовательскому институту теории и истории кино Госкино СССР и издательству «Искусство», редакционной коллегии и составителю двухтомника Л. И. Пырьевой.

Особого внимания заслуживает вступительная статья известного киноведа Р. Юренева. Без этой статьи издание наверняка не было бы полноценным, не проступал бы сквозь строки воспоминаний сам Иван Пырьев, ничем не приукрашенный и вместе с тем не потерявший своего заслуженного места в истории советского киноискусства, художник во всей своей неповторимости и сложности.

Вступительная статья Р. Юренева создает запоминающийся, личностный портрет Пырьева. Биографические данные, исследование его творчества сочетаются в статье с деталями, которые делают его узнаваемым, понятным, человечным. Таким знакомым входит он в книгу — высокий, худой, небрежно одетый (этому он совершенно не придавал значения), постукивая вечно находившейся при нем палкой, иногда сердитый, другой раз озабоченный, а то веселый, озорной. И все знали, что Пырьев принес свои заботы, идеи, суждения, требующие незамедлительных действий. Таким он приходил в павильон на киностудии, в Союз кинематографистов, в кабинеты начальства.

Автору вступительной статьи было нелегко. Следом за ней идет автобиографическая повесть самого Пырьева, охватывающая всю его жизнь, содержащая размышления о времени и о себе. Но ценность статьи состоит в том, что она явилась как бы «взглядом со стороны». Она дополняет то, что не мог увидеть сам Пырьев или видел, но не хотел призна-

вать. Р. Юренев говорит об этом объективно и доброжелательно, отдавая должное большому художнику, но, вместе с тем, не пытаясь замалчивать его ошибки. Юренев говорит о них со всей определенностью, порой даже резко. Но и Пырьев не подыскивал в споре обтекаемых выражений, — как говорится, слово за слово.

Юренев рассказывает об учителях Пырьева, о первых шагах его работы подмастерьем у Ю. Тарича, Е. Иванова-Баркова, А. Роома. Работа с этими режиссерами после Пролеткульта и Театра В. Э. Мейерхольда наложила большой отпечаток на творчество Пырьева. И не случайно, что Пырьев пришел к мастерам, которые придерживались сугубо реалистического направления в искусстве. Как оказалось, Пролеткульт и Мейерхольд были лишь началом его творческого пути, увлечением молодости. Правда, своеобразный рецидив Пырьев пережил в кино в своих первых эксцентрических комедиях, особенно в «Государственном чиновнике». Но, пережив с ними и первую свою неудачу, больше никогда к этому не возвращался. А благодарность к своим учителям Пырьев пронес через всю жизнь. Он вспоминает о них с нежностью. И не раз приходилось ему заступаться за учителей, помогать им в их нелегкой кинематографической жизни.

Статья Юренева последовательно описывает творческую биографию Пырьева со всеми ее удачами и неудачами. Юренев справедливо видит главное, что определило творчество Пырьева и поставило его в ряд крупнейших советских мастеров.

Две линии удивительно уживались в творчестве Пырьева. Ему принадлежит открытие в кино жанра народной лирической музыкальной комедии. Успех фильмов «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны» был и остается общепризнанным. В фильмах Пырьева появились современные герои, хорошо узнаваемые, люди добрых и красивых дел, высоких идеалов. О них Пырьев рассказал с большой любовью, с лиризмом и добрым юмором. В успехе пырьевских фильмов, конечно, немалая заслуга авторов литературных сценариев Е. Помещикова, В. Гусева, Н. Погодина, композиторов И. Дунаевского, Т. Хренникова и других. Хорошо известно: если он не являлся их соавтором, то по крайней мере был их вдохновителем.

Второе направление пырьевского поиска — экранизация сложнейших произведений отечественной литературы, среди которых «Идиот», «Братья Карамазовы», неосуществленные «Мертвые души». Создание фильмов по Достоевскому — художнический подвиг Пырьева. И пусть имеются в них спорные стороны, пусть не всегда совпадают сложившиеся представления о литературных персонажах с тем, как показал их на экране Пырьев, пусть были отсечены какие-то линии или целые части романа — это неизбежно. Пырьев стремился показать главное: гуманистический характер этих произведений. Он открыл сложный мир страстей, обнажил человеческие души, ту самую «загадочную психологию» русского характера, о которой много спорили и спорить еще будут.

Итак, от лирической комедии к величайшей человеческой драме — таков диапазон художника Пырьева. Как это могло сочетаться? Понять это можно, разгадав самую сущность Пырьева. В нем все это было заложено, принесено из сиротского детства, из бурных лет революции, из восприятия окружающего мира. А потом нашло выражение в необузданных страстях Настасьи Филипповны, в глубоких характерах князя Мышкина, Грушеньки и Мити Карамазова.

В биографической повести «О пройденном и пережитом» он вновь бросался в полемику с теми, с кем еще не доспорил. Он размышлял о настоящем и будущем нашего искусства, за которое болел всей душой, любя его беспредельно. Повесть Пырьева выходит далеко за рамки воспоминаний. Это скорее исповедь и завещание. Повесть писалась в конце жизни. Подводя итоги, Пырьев хотел понять самого себя.

Хорошо сделала редколлегия двухтомного издания, присоединив к повести Пырьева беседы о роли кинорежиссуры в кинематогра-

фическом процессе, экспликации к фильмам. Отмеченные свойственной ему эмоциональностью, взволнованностью, запальчивостью, эти добавления к автобиографической повести тем более закономерны, что сама рукопись, как известно, не была закончена Пырьевым. Отдельные части рукописи, еще «горяченькие», только что вышедшие из-под пера, Пырьев давал своим друзьям, чтобы потом, как бы невзначай, спросить: «Ну, как?» На самом же деле на его лице можно было прочесть плохо скрытую настороженность, готовность броситься на защиту своего детища. И даже соглашаясь с некоторыми замечаниями или откладывая спор, Пырьев говорил, что он прежде всего должен «выложиться до конца», а потом уже «наводить глянец». Был ли он искренен в своем намерении «навести глянец», который так не свойствен его характеру? Скорее всего, рукопись осталась бы такой, какая она есть. Но жаль, что Пырьеву не хватило времени ее закончить. А ведь он спешил, вырывал ночами короткие часы, писал в паузах между бесконечным количеством дел и житейских забот. Может быть, он понимал, почему надо спешить — давно уже он был тяжело болен...

Хорошо, что сейчас мы имеем возможность читать и перечитывать пырьевскую исповедь. Пырьев искренен в своих убеждениях, привязанностях, отрицаниях и заблуждениях. Пырьев «с открытым забралом» нападает на Эйзенштейна, признавая из всего его творчества только одного «Броненосца «Потемкин», говорит об эйзенштейновской теории типажа, монтажа, композиции. Не отрицая их роли в определенном историческом периоде развития кинематографа, Пырьев подвергает разносной и ошибочной критике «Октябрь», «Старое и новое», «Ивана Грозного», не находя в них ни гражданственности, ни новаторства. Р. Юренев объясняет заблуждения Пырьева свойственным ему чувством ревности. Но такая оценка однозначна. Ревность ревностью, но главное в том, что Пырьева и Эйзенштейна отталкивали друг от друга несовместимость художественных методов, и отсюда нетерпимость, запальчивость Пырьева.

Пырьев рассказывает о себе интересно, по-писательски образно, приводя множество примеров, деталей, острых наблюдений. Буквально несколькими штрихами ему удается набросать характеры людей, с которыми он встречался на перекрестках житейских дорог. С большой теплотой Пырьев вспоминает о суровом, но справедливом деде, который скрасил его сиротство, о начальнике команды конных разведчиков подпоручике Устинове, преподавшем ему уроки воинского мужества Сколько проходит перед нами знакомых имен тех, кто голодал, но не терял веселости и боевого задора в театрах Пролеткульта и Мейерхольда (многие из них впоследствии стали знаменитыми). И, наконец, — кино. Почти вся его история, от первых советских лет до наших дней, от нелепой двугорбой съемочной камеры фирмы «Патэ» (ее называли еще «верблюдом»), которая, как истукан, стояла на месте, а при перемене кадра приходилось придвигать к ней декорацию, до новых корпусов киностудии «Мосфильм», воздвигнутых при директорстве Пырьева; интересно узнавать об этом от такого пристрастного свидетеля!

Пырьев касается всего значительного, что создал советский кинематограф. С глубоким пониманием он говорит об истоках советского реалистического киноискусства, о воспитательной роли кино, взявшего рубеж на пути к большому искусству в таких фильмах, как «Красные дьяволята», «Дворец и крепость», «Его призыв». Он называет вершиной наших достижений, шедевром советской кинематографии «Чапаева». А какие слова находит, говоря об образе, созданном Б. Бабочкиным, — «до слез волнующий, глубоко национальный и величественный образ. воплотивший в себе самоотверженную борьбу русского народа за свое светлое будущее» (том. 1, стр. 61). Прекрасно сказано!

Пырьев называет великолепные ленты В. Пудовкина и А. Довженко, высоко оценивает успех «Встречного» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, работы М. Ромма, Б. Барнета, М. Донского, М. Калатозова, Н. Шенгелая, И. Савченко. Добрым словом поминает руководителей студий, немало сделавших для советского кино, —

И. Трайнина, М. Алейникова, П. Нечеса, Я. Металлова, А. Сливкина. Десятки имен, десятки фильмов называет Пырьев, гордясь успехами кинематографа, всенародным его признанием.

Это не значит, что Пырьев, отдавая должное таланту многих мастеров, не вступал с ними в конфликты, не обрушивался на их действительные или мнимые ошибки. Безапелляционность его критики нередко принималась за грубые выпады. Порой приводила к тому, что рвалась и многолетняя дружба. Но характерно то, что, возвращаясь в книге к своим товарищам, к судьбам их произведений, Пырьев игнорирует мелкие обиды. При всей субъективности взглядов Пырьеву было присуще органическое ощущение народной сущности произведения, его гражданской направленности и социальной действенности. И это становится главным критерием его оценок. Именно в этом он редко ошибался. Чаще расходился в чисто художественных оценках — его подводил не всегда высокий вкус. И расплачивался он за свои просчеты дорого. Ему-то уж ничего не прощалось!

В биографической повести Пырьев подробно рассказывает о своих фильмах, о рождении замыслов, о подходе к их реализации, прослеживает создание их от начала до конца, анализирует неудачи, вынесенные из них уроки. Это является подлинной лабораторией художника, дающей возможность не только понять творчество большого мастера, но и многое взять на вооружение.

Одна мысль красной нитью проходит через все высказывания Пырьева. Надо быть художником своего народа, времени, быть полезным своему Отечеству, неустанно повторяет Пырьев. Он самым решительным образом отрицает элитарное искусство, непримиримо обрушивается не так называемое «интеллектуальное кино», иронизирует над теми, кто делает ставку на успех в Доме кино, ищет признания на международных кинофестивалях, делит зрителя, по выражению Пырьева, на «элиту» и «массу». Главной характеристикой гражданской и художнической позиции Пырьева является его подход к собственному творчеству. В воспоминаниях эта сторона проступает с предельной ясностью. Пырьев отдает себе отчет в трудностях создания фильмов о современности. Он прямо называет этот путь тернистым, более трудным, чем экранизация классики или съемка исторического фильма. Но Пырьев на протяжении многих лет шел именно этим тернистым путем.

Так возник «Конвейер смерти» в годы, когда открылся миру звериный облик фашизма. Отложив написанный совместно с М. Булгаковым сценарий «Мертвые души», Пырьев ставит перед собой цель — сделать следующую картину о современности и снимает весьма острую для своего времени ленту «Партийный билет». Страна вступает в годы пятилеток. Пырьев внимательно прислушивается к дыханию времени: Днепрогэс, Магнитогорск, московское метро, колхозы... Свой выбор он останавливает на «Богатой невесте», чтобы продолжить затем рассказ о героях времени в «Трактористах», в «Свинарке и пастухе». Первый в советском кинематографе художественный фильм о Великой Отечественной войне «Секретарь райкома» был сделан Пырьевым. Оптимизм, вера в победу нашего народа убедительно прозвучали и в следующей ленте военного времени — «В шесть часов вечера после войны». Можно было бы продолжить перечисление работ Пырьева, которые отражали стремления народа, были подсказаны самой жизнью. Разные это были картины. Но кто из художников ни разу не ошибался, ставя перед собой трудные задачи?

Не замыкаясь в кругу собственных произведений, Пырьев часто прерывает свой рассказ, чтобы поразмышлять о проблемах, рождаемых нашей общей творческой практикой. Так в книге возникают очень интересные высказывания о литературном сценарии, о воспитании актера, о подготовке режиссера к созданию фильма, о положительном герое, о комедийном искусстве, о музыке.

Чаще всего Пырьев возвращается к главной своей теме — к творчеству актера. Актера он искренне любил, по-настоящему ценил, понимал, что от актеров во многом зависит успех картины. Актеров к своим фильмам искал тща-

тельно, долго примерял на роль. Остановившись на определенном выборе, работал с актером самозабвенно, на репетициях проигрывал за каждого по многу раз, радовался каждой удаче. Себя он причислял к актерскому племени и любил повторять: «Мы — лицедеи». Сколько актеров Пырьев вывел в большой кинематограф! М. Ладынина, Б. Андреев, А. Войцик, В. Васильева, Ю. Яковлев, Ю. Борисова, В. Зельдин... Всех не перечислишь.

Много справедливых мыслей высказано Пырьевым о проблемах, которые продолжают оставаться актуальными. Пусть некоторые его суждения дискуссионны — тем лучше, есть повод поспорить. Поколение Пырьева считало принципиальный спор, открытые, заинтересованные, нелицеприятные дискуссии одним из главных условий подлинно творческой атмосферы. Можно только сожалеть, что в последние годы споры стали более редкими и потеряли остроту.

Говоря о творчестве Пырьева, нельзя пройти мимо его документальных лент, посвященных Международному фестивалю молодежи в Берлине, Всемирным спортивным играм. Приход в новый мир образной публицистики не явился для него чем-то неожиданным. Документальный фильм продолжил постоянный интерес Пырьева к злободневным событиям. В эти ленты Пырьев внес свойственную ему широту художественного решения, жизнерадостность, веселье, зрелищность и, конечно, песни. До сих пор жива прекрасная песня «Летите, голуби, летите...», созданная М. Матусовским и И. Дунаевским и впервые прозвучавшая в одном из фильмов И. Пырьева.

Не раз Пырьев возвращается в книге к творчеству молодых. Он понимал, что в постоянном притоке новых талантов — необратимая сила искусства. И делал все возможное (даже больше возможного), чтобы привлечь на студию талантливых молодых людей, приласкать их добрым словом, подсказать или поддержать интересный замысел и не отпускать далеко от себя, пока новичок не утвердится удавшейся лентой. Пырьев не имел учеников в общепринятом представлении. Он не преподавал в институте. В его натуре не была заложена способность к систематическому, программированному обучению. Он был весь в порывах, в импульсах, обладал зарядом огромной силы, действующим подобно взрыву — мгновенно. Но он был учителем в самом высоком смысле этого слова благодаря своему огромному опыту, настойчивости, решительности и доброжелательности. Молодые верили ему и принимали его порой весьма жесткие советы. Впрочем, в большинстве случаев они только выигрывали. Разве можно забыть, как по настоянию Пырьева, сняв больше трети фильма, Э. Рязанов решился заменить главную исполнительницу в своей первой работе — «Карнавальной ночи»? Так состоялось открытие молодой талантливой Людмилы Гурченко. А сколько времени колебался С. Самсонов, выбирая актера на роль Дымова в «Попрыгунье», пока Пырьев категорически не назвал С. Бондарчука. Не многие руководители кинематографа могли взять на себя такую ответственность (сроки! средства!), на которую решался Пырьев, требуя от молодых пересъемки неудавшихся сцен, и не раз, и не два, — пока они не достигали нужного, с его точки зрения, уровня. Так рождались на «Мосфильме» первые постановки режиссеров «пырьевского призыва» — Г. Чухрая, М. Швейцера, В. Ордынского, Ю. Озерова, В. Басова и многих других.

Пырьев не ограничивался пришедшей из ВГИКа молодежью, которую он принял из рук блестящих мастеров-педагогов М. Ромма, И. Савченко. У него созрел замысел, значение которого трудно переоценить. По инициативе Пырьева на студии были созданы курсы для подготовки режиссеров (позже они превратились в Высшие курсы сценаристов и режиссеров). Курсы с одним непременным условием: на них не могли быть приняты уже прикоснувшиеся к этой профессии кинематографисты, будь то вторые режиссеры, ассистенты, помощники, операторы. Пырьев настойчиво искал таланты в смежных искусствах, в других профессиях, среди молодых людей, которые обладали жизненным опытом. С каким же проникновением он всматривался в их лица, рас-

спрашивал, задавал на экзамене самые неожиданные вопросы, чтобы разгадать: быть или не быть режиссером стоявшему перед ним молодому человеку. И многих разгадал. Первый выпуск этих курсов при студии «Мосфильм» (что было особенно результативно благодаря сочетанию теоретического обучения с практической работой на студии) дал советскому кинематографу И. Таланкина, Г. Данелия, С. Микаэляна, Г. Щукина, Ш. Аббасова и многих других.

Пырьев в своих воспоминаниях не останавливается подробно на этом большом деле своей жизни, упоминает лишь в одной статье об открытии курсов, но заканчивает ее очень верными словами: «Хочется верить, что уже сейчас на студию придут люди, целью и долгом которых станет создание прекрасных и разных произведений, свидетельствующих о вечно живых силах советского строя, советского киноискусства» (том 1, стр. 236). Надежды Ивана Александровича Пырьева во многом оправдались.

Пырьев-художник неотделим от Пырьева — общественного деятеля. Яркое тому подтверждение — общественная трибуна Пырьева, представленная в двухтомнике его докладами, выступлениями, статьями, беседами. Трибуной Пырьева в первую очередь являлся возглавляемый им Союз кинематографистов, его кровное детище, которому он отдал многие годы. Пырьев был инициатором создания Союза, он защищал его в трудные времена, когда возникла нелепая идея «создания единого творческого Союза», в котором должны были раствориться все творческие организации. Пырьев оставил Союз кинематографистов окрепшим, растущим. Надо прямо сказать: он отошел от руководства Союзом с большой душевной болью.

В памяти вновь звучит хорошо нам знакомый, чуть хрипловатый, всегда небезразличный голос Ивана Пырьева. Он не был хорошим оратором, умеющим выступать гладко и красиво. Не любил читать доклады. Зато охотно бросался в бой, когда разгоралась дискуссия, начинался спор. Он никогда не отказывался от заключительного слова, в котором мог бы свести счеты со своими оппонентами.

Пырьеву по должности и по призванию приходилось выступать много — на пленумах Союза, творческих конференциях, художественных советах, на собраниях по поводу различных политических и культурных событий, выступать в печати, беседовать с корреспондентами. В книгу вошло далеко не все из того, что сохранилось в архивах. Читаются эти выступления с большим интересом. В них не только история, но и сегодняшний и завтрашний день. Как и в суждениях о фильмах, в них высказана глубокая заинтересованность в том, чтобы советское киноискусство достойно служило делу партии и народа. Пырьев призывает к этому своих товарищей по искусству. Ссылается на опыт и практику выдающихся мастеров. Называет новые произведения, получившие признание зрителей. И нередко бросает в притихший зал резкие, порой слишком резкие слова несогласия со своими же товарищами. Трудно ли ему было так поступать? Думаю, трудно. Перечитывая сейчас выступления Пырьева, убеждаешься в одном: они не оставят равнодушным читателя, как не был равнодушен к тому, о чем говорил и о чем писал, сам Пырьев. Вот они, пырьевские слова, вынесенные в заголовки выступлений и статей: «Дерзать!», «Творить с народом для народа», «Великое единство», «Слово к друзьям», «Всегда с партией», «Путь в завтрашний день», «Место комедии — на переднем крае», «Творить искуство поэтическое, жизнеутверждающее». Не изложена ли в этих словах обширная программа действий?

Круг проблем, затронутых Пырьевым, необычайно велик. Многие из них остаются настолько актуальными, что порой кажется, поставлены сегодня.

В двухтомник вошли два сценария, написанные с участием Пырьева, — «Оторванные рукава» совместно с Б. Юрцевым (он и осуществил эту постановку) и «Мертвые души» совместно с М. Булгаковым. «Оторванные рукава» были первой сценарной работой Пырьева, когда он еще был ассистентом режиссера. Сюжет сценария, в центре которого судьба дере-

венского мальчика, оказавшегося в столице, попавшего к беспризорникам, а затем выученного пионерами, — в меру наивен. Может быть, на выбор этого сюжета повлияло детство самого Пырьева. Фильм этот в свое время имел успех в детской аудитории, однако публикация его ничего не прибавляет к пониманию творчества Пырьева.

Инициатива создания сценария по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» принадлежит Пырьеву. В своих воспоминаниях он рассказывает о встрече с тогда уже маститым драматургом М. Булгаковым. Встреча была не на равных. Пырьев еще мало что успел сделать в кино. Но, по-видимому, настойчивый молодой человек произвел на Булгакова благоприятное впечатление, и сценарий состоялся. Сейчас трудно судить, что внес в эту работу каждый соавтор, но одно можно сказать: они не отошли от литературного первоисточника, и уже в этом их заслуга.

В сценарии умело, неназойливо введен голос автора, кое-где изменена последовательность действия, в остальном — только купюры и монтажные переходы, диктуемые своеобразием кинематографического произведения. По-видимому, в этом сказался уже накопленный Пырьевым режиссерский опыт.

«Мертвые души» не увидели экрана, хотя Пырьев дважды пытался их осуществить. Первый раз он отдал предпочтение современной теме, второй — был пленен Достоевским. Темперамент Пырьева ощущается в выборе литературы, послужившей основой для его фильмов.

Есть в двухтомнике еще одно, о чем следует сказать, — это фотографии. Конечно, фотографии из фильмов всегда правомерны в кинематографической книге. Знакомые кадры, знакомые лица — они оживляют литературу, вызывают дополнительные ассоциации. Без них кинематографическая книга в какой-то степени мертва. В двухтомнике Пырьева оставляют неизгладимое впечатление фотографии самого Пырьева. Мы уже говорили об одной из них, помещенной на обложке первого тома. Но вот он появляется еще раз: молодой, с перекинутым через плечо шарфом и веткой сирени в руке. Собранный, целеустремленный, готовый к действию. Пырьев с героями своих фильмов; всматривается в глазок съемочной камеры; задумавшись, сидит в декорации. Но он не просто присутствует. На лице его крайнее напряжение, в нем кипит океан чувств, который сию минуту должен прорваться в актерском воплощении. Говорят, режиссер должен пропустить задуманное через свое сердце и умереть в актере. Пырьев умирал в каждом из своих актеров, чтобы воскреснуть в фильмах, остаться жить в искусстве, которому он служил верой и правдой.

КИНЕМАТОГРАФ МОЖЕТ ВНЕСТИ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ ВКЛАД В УПРОЧЕНИЕ МИРА НА ЗЕМНОМ ШАРЕ, ВЗАИМОПОНИМАНИЯ И ДОВЕРИЯ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ РАЗНЫХ СТРАН. КИНОИСКУССТВО ОБЛАДАЕТ ОГРОМНОЙ СИЛОЙ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА УМЫ И СЕРДЦА МИЛЛИОНОВ. ОЧЕНЬ ВАЖНО, ЧТОБЫ ЭТА СИЛА СЛУЖИЛА ВЕЛИКОМУ ДЕЛУ ГУМАНИЗМА И СОЦИАЛЬНОГО ПРОГРЕССА, ДУХОВНОГО И НРАВСТВЕННОГО ОБОГАЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Выдающееся явление мировой культуры

В преддверии 60-летнего юбилея советской кинематографии редакция журнала обратилась к ряду известных деятелей мирового кино, к режиссерам, сценаристам, критикам и теоретикам киноискусства с просьбой ответить на вопросы нашей международной анкеты, поделиться своим мнением о роли и месте кинематографа Советского Союза в мировом кинопроцессе, о ведущих тенденциях развития искусства кино в нашей стране на различных исторических этапах, о творческих достижениях советских мастеров в последние годы. Ответы зарубежных кинематографистов, полученные нами более чем из двадцати стран, публикуются ниже. От имени всех деятелей кино нашей страны и советской кинематографической общественности мы искренне благодарим наших друзей за рубежом за внимание, с которым они отнеслись к просьбе журнала, за те добрые слова, которые они сочли нужным сказать в адрес советской кинематографии в связи с отмечаемым в этом году знаменательным юбилеем. Редколлегия «ИК» выражает признательность Главной редакции иностранной информации ТАСС за действенную помощь, оказанную в подготовке этих материалов.

Петер фон Багх,

режиссер (Финляндия)

Историю мирового киноискусства, сегодняшний день кинематографа невозможно представить без советского кино, ибо кинематограф великой страны всегда вносил решающий вклад в его развитие. Думаю, что с рождения советского кино и началась пора настоящей зрелости кинематографа. Конечно, фильмы снимали во многих странах и раньше, но лишь завоевания советских мастеров ознаменовали становление кино как искусства огромных возможностей. Возможности эти открыла перед новым видом художественного творчества Великая Октябрьская социалистическая революция.

На необычайную важность кино в деле революционного переустройства общества указал Ленин в своей известной беседе с Луначарским в 1922 году. Заветы основателя первого в мире социалистического государства свято выполняются и сегодня в Стране Советов, где кинематографу уделяется огромное внимание. Чтобы яснее представить себе, сколь существенную роль играло советское кино в социальной и культурной жизни планеты, достаточно хотя бы открыть мемуары Ильи Эренбурга, где описано, в частности, какое потрясающее впечатление произвел просмотр «Чапаева» в окруженном фашистами Мадриде во время гражданской войны в Испании. Вспоминаю, с какой гордостью рассказывал на лекции, организованной киноархивом Финляндии, Том Брандон — человек, много сделавший для прогрессивного американского кино, — о том, как его дети научились читать по титрам советских фильмов: вместе с родителями они ездили по стране с кинопередвижкой. И самым важным, самым любимым фильмом был тот же «Чапаев».

Влияние советского кино ощущалось даже в тех странах, где официальные круги особенно ревностно мешали проникновению всего советского, где советская культура была предана анафеме.

Известно, сколь многим обязан урокам советского кинематографа итальянский неореализм. Что касается Финляндии, то глубоко символичен тот факт, что создатель лучших произведений финского кино 30—40-х годов Юрки Тапиовaара был страстным поклонником советского киноискусства.

Кинематограф первого в мире социалистического государства

совершил подлинную революцию в экранном искусстве. С самого своего рождения советские художники обращались к важнейшим социальным проблемам эпохи, к исследованию общественного бытия человека во всем многообразии его проявлений. Так кино из предмета развлечения превратилось в летописца времени, способного рассказать о значительнейших событиях века и обладающего поразительной силой воздействия на самую широкую аудиторию.

Кино в этом смысле стало оружием в борьбе за новый мир, оно способно сделать очень и очень многое. К осознанию этих величайших возможностей экрана советские кинематографисты пришли еще в середине 20-х годов. И до сих пор в самых разных уголках земного шара многие люди помнят, сколь сильное впечатление произвели на них первые фильмы, созданные в Стране Советов, помнят минуты глубоких переживаний, рожденных встречей с революционным искусством.

Буржуазные историки кино стремятся фальсифицировать характер развития советского киноискусства, умалить его вклад в мировую культуру. Они ограничивают достижения советских мастеров экрана лишь работами классиков, которые уж ни при каких обстоятельствах нельзя было бы обойти молчанием. Поэтому часто широкие круги зрителей знают только имена Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко. Но я глубоко убежден, что на всех этапах развития мирового кино в числе лучших режиссеров было очень много советских талантливейших художников-гуманистов.

Документальное кино нашей планеты невозможно представить себе без работ Дзиги Вертова и Романа Кармена.

На Западе довольно мало знают творчество Кармена. Он здесь известен как оператор. Но ведь он был выдающимся режиссером, художником, мыслившим необычайно интересно — эту сторону его творческой индивидуальности у нас, к сожалению, знают плохо. На мой взгляд, созданное Карменом относится к числу крупнейших достижений в киноискусстве последних десятилетий.

Многие из советских кинематографистов оказали на меня глубочайшее влияние — и как на режиссера в чисто профессиональном смысле, и как на гражданина, на человека.

Огромным счастьем могу я назвать встречи с мастерами советского кино, приезжавшими в Финляндию; мне посчастливилось познакомиться с Сергеем Юткевичем и Григорием Козинцевым, художниками, которых я ценю очень высоко. Какая у них молодая душа, какой неподдельный интерес ко всему окружающему, какая интеллигентность, — думал я. Убежден, что среди кинематографистов Запада не много найдется людей с таким высоким уровнем культуры, с такой эрудицией.

В Финляндии теперь довольно часто показывают фильмы из государственного киноархива — и это очень отрадное явление. Почти каждый такой просмотр — встреча с настоящим искусством, встреча с прекрасным мастером, которого многие до этого даже не знали. Огромный интерес у нас вызвали, например, фильмы Бориса Барнета, психолога, тонкого знатока человеческой души.

Поклонников советского кино не может не радовать тот факт, что в нем сегодня работают талантливейшие режиссеры, смело развивающие традиции своих выдающихся предшественников. Среди них можно назвать Глеба Панфилова, Отара Иоселиани, Андрея Тарковского и других. Я мог бы перечислить еще не менее двадцати современных советских режиссеров, творчество которых вносит большой вклад в развитие киноискусства.

Прекрасной чертой советского кино является особая динамичность его развития. Каждое новое десятилетие отличается от предыдущего. И при этом советские кинематографисты неизменно следуют главным и важнейшим принципам революционного реалистического искусства.

Советское кино 20-х годов впервые сделало главным героем экрана народные массы. В новом качестве в 30-е годы коллективный герой предстал в фильме Ефима Дзигана «Мы из Кронштадта»: на экране можно видеть развитие истории, зритель непосредственно втянут в бурный поток важнейших исторических событий. Другой пример — картина Юткевича и Эрмлера «Встречный»; на первый взгляд в этом фильме рассматриваются лишь будничные подробности производства, но сделано это так взволнованно, глубоко, правдиво, что проблемы, поднятые в фильме, начинают восприниматься как твои личные. Несомненно, буржуазный кинематограф никогда не справится с такими важнейшими социальными задачами, какие решает киноискусство вашей страны.

Мы очень высоко ценим и тонкий юмор, присущий создателям лучших советских фильмов, юмор классических картин Медведкина и Юткевича, блестящих комедий Данелия и Рязанова.

Среди произведений послевоенных лет мне больше всего нравится лента Глеба Панфилова «Прошу слова». Это очень глубокая и умная картина о современных проблемах общества, о вкладе каждого в то, чем живет государство. Фильм этот продолжает лучшие традиции советского киноискусства — снова на качественно ином уровне.

Бесспорно, огромную пользу финскому кино принесло бы постоянное и разностороннее сотрудничество с советскими кинематографистами. Пока, думаю, мы еще не до конца используем все имеющиеся воз-

можности и советско-финляндские кинематографические связи сильно отстают от темпов развития дружеских отношений между нашими странами в других областях. Взаимные чувства дружбы и искреннего уважения, которые питают друг к другу наши народы, базируются на прочной и незыблемой основе, и я надеюсь, что это скажется в самое ближайшее время и на развитии деловых и творческих контактов советских и финских мастеров экрана. Хочется высказать пожелание, чтобы наше активное сотрудничество вылилось в создание совместных фильмов, рассказывающих о самых важных событиях эпохи. Убежден, что такое сотрудничество отвечает интересам передового искусства, интересам человека.

Хельсинки

Энрике Пинеда Барнет,

режиссер (Куба)

Вклад классиков советского кино в развитие киноискусства общеизвестен. Мне хотелось бы подчеркнуть роль кинематографа Советского Союза в достижении одной из центральных задач художественного творчества вообще — в поисках путей достоверного отображения реальной действительности. Я всегда полагал, что главной целью кино является его максимальное приближение к жизненной правде, и, как мне представляется, именно советская кинематография сделала в этом направлении больше, чем какая бы то ни было другая; она внесла самый значительный вклад в постижение экранными средствами правды о человеке и обществе, в котором он живет. Советское кино в процессе своего развития открыло принципиально новые средства и методы исследования человеческой личности и жизни общества, явив миру высокохудожественные произведения, проникнутые благородным пафосом, тонким пониманием явлений и фактов реальности, передовыми идеями времени.

Своего становления как режиссера, да и движения кубинского киноискусства в целом, я не мыслю себе вне достижений классиков советской кинематографии, к творчеству которых мы обращаемся постоянно. Это прежде всего Сергей Эйзенштейн, Александр Медведкин, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Сергей и Георгий Васильевы. Что касается мастеров современного кино, то меня всегда волновали и продолжают волновать работы Михаила Ромма, Андрея Тарковского, Андрея Михалкова-Кончаловского, Даниила Храбровицкого, Эмиля Лотяну, Станислава Ростоцкого, Григория Чухрая, Сергея Микаэляна, Никиты Михалкова. Их фильмы наводят на глубокие размышления, стимулируют творческий поиск, рождают желание добиться на экране предельно органичного сочетания идейного смысла произведения и отвечающей замыслу художественной выразительности. С большим интересом и искренним уважением я отношусь к творчеству Сергея Урусевского, Романа Кармена, Михаила Калатозова.

Насколько могу судить, сегодня советское киноискусство развивается под влиянием нескольких определяющих тенденций, в широком диапазоне проблематики и стилей, что свидетельствует о разнообразии творческих интересов и поисков ваших мастеров экрана. Думаю, что из множества тем, разрабатываемых в кинематографе Советского Союза, темы из жизни современника, отображение каждодневного подвига человека-труженика, где, на мой взгляд, достигнуты наиболее впечатляющие результаты,— относятся к тенденции наиболее нужной и актуальной, заслуживающей всемерной поддержки и дальнейшего развития. Тема современности нередко решается в советских фильмах в критическом плане, но при этом художник никогда не теряет позиции исторического оптимизма, показательной и для искусства Советского Союза, и для советского образа жизни. Особенно важным представляется мне то обстоятельство, что многие картины о современности последнего времени отличают глубокий психологизм, принципиальность подхода художников к материалу окружающей действительности.

По отношению к нашей молодой кинематографии влияние советского киноискусства я вижу прежде всего в том, что оно помогло нам определить генеральное направление нашего творчества: отображение правды жизни, по-новому воспринимаемой революционным сознанием художника, — в формах, доходчивых, понятных зрителю. В части киноязыка, средств и приемов образной выразительности деятели кубинского кино многое взяли из советского киноискусства.

Наши творческие и производственные связи с кинематографистами СССР находятся в состоянии непрерывного развития и углубления; они стали особенно тесными и активными в последние годы, хотя я и не хочу утверждать, будто в этом деле использованы уже все возможности. У меня нет и доли сомнения в том, что сотрудничество между кинематографиями наших стран будет и впредь развиваться по восходящей линии, ибо как кубинские, так и советские кинематографисты руководствуются в своем творчестве одними и теми же принципами социалистического искусства, ставят перед собой общие задачи.

Гавана

Шьям Бенегал,

режиссер (Индия)

С самого своего рождения советское кино революционизировало мировой кинематограф. Приемы режиссуры и техника монтажа таких великих мастеров, как Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко стали подлинным открытием «методологии» нового искусства, они являются образцом для всех поколений режиссеров мира — вот уже более 50 лет!

Поистине неоценим вклад советского кино в сокровищницу мировой культуры. Именно советские режиссеры первыми поняли, какую огромную роль может играть искусство кино в жизни общества, советские фильмы первыми доказали, что кинематограф — важнейшее оружие воспитания людей, оно оказывает влияние на все процессы, происходящие в мире. Поэтому так плодотворен опыт советского кино для молодых развивающихся государств.

Любимый мой фильм — «Детство Горького», поставленный Марком Донским. Его глубокий гуманизм, человечность, искренность — вот что потрясло меня в этой картине.

Я мог бы назвать целый ряд других фильмов, которые также взволновали меня, однако ограничусь следующим списком: «Броненосец «Потемкин», «Иван Грозный», «Война и мир», «Мать», «Иваново детство», «Баллада о солдате», «Анна Каренина», «Восхождение». Все эти картины сильны именно теми качествами, которые я больше всего ценю в фильмах, — они несут в себе огромный заряд человечности, они продиктованы любовью к людям.

Я уверен, что для индийских кинематографистов связи с советскими мастерами чрезвычайно важны. Надо сказать, что для нашего успешного сотрудничества имеются все предпосылки: много общего в культуре наших стран, особенно между индийской культурой и культурой среднеазиатских республик Советского Союза. Творческие контакты и совместное производство фильмов чрезвычайно важны и полезны как для Советского Союза, так и для Индии — двух признанных кинодержав. Я счастлив констатировать, что в Индии многое делается, чтобы наши зрители видели как можно больше фильмов, созданных советскими мастерами, и что советские зрители систематически знакомятся с лучшими лентами современного индийского кинематографа.

Дели



Кремлевский Дворец съездов. Церемония торжественного открытия X Международного кинофестиваля

Стиг Бьеркман,

режиссер, продюсер, киновед (Швеция)

В развитие мировой кинематографии советское кино внесло огромный вклад. Достаточно назвать хотя бы такие имена, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко. Меня особенно восхищает Довженко, соединявший в своем творчестве смелое новаторство и настоящую поэзию; его фильм «Земля» — один из самых ярких и значительных в истории киноискусства.

В Швеции интерес к работам родоначальников советского кинематографа велик и поныне. Свидетельство тому — частая демонстрация их картин в Киноинституте в Стокгольме и по шведскому телевидению. Растущее внимание кинематографической общественности привлекают и теоретические труды советских авторов по вопросам киноискусства. На шведский язык переведена, например, содержательная книга Юрия Лотмана «Семиотика и вопросы эстетики кино». В свое время большой интерес вызвали у нас лекции Сергея Юткевича, прочитанные в Киноинституте.

К сожалению, широкие круги шведских зрителей явно недостаточно знакомы с фильмами, созданными советскими кинематографистами в последние го-

ды. Хотя, к примеру, «Белый пароход» Болота Шамшиева, «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Подранки» Николая Губенко снискали признание как шведской кинокритики, так и зрителей, а фильм «Дерсу Узала» более года не сходил с экрана в Стокгольме. В этих картинах — не только интересная режиссура, но и впечатляющая, прекрасная игра актеров. О ряде других примечательных работ советских мастеров не так давно рассказывалось в специальной серии статей, опубликованных Улле Шегрен в журнале «Чаплин», который издается Киноинститутом.

Объяснение такой диспропорции, когда из 150 ежегодно снимаемых в Советском Союзе фильмов на экраны Швеции попадают лишь единицы, состоит главным образом в засилии американских картин на нашем кинорынке. Многие из американских фильмов, занимающих господствующее положение в репертуаре шведских кинотеатров, — откровенно посредственные, однако они удовлетворяют интересам коммерции... Положение осложняется и тем обстоятельством, что количество кинотеатров в Швеции сократилось вдвое — по сравнению с уровнем 50-х годов. Недавно крупнейшая шведская газета «Дагенс нюхетер» писала о существующих планах открыть в столице восемь новых кинотеатров, которые специализировались бы на показе «альтернативных фильмов», то есть способствовали бы расширению представлений широкой зрительской аудитории о зарубежном киноискусстве. Очевидно, что реализация этой идеи помогла бы, в частности, лучше узнать и современное советское кино.

Из советских режиссеров 70-х годов мне бы хотелось назвать в первую очередь Василия Шукшина и Никиту Михалкова, чьи фильмы «Калина красная» и «Неоконченная пьеса для механического пианино» мне довелось посмотреть на кинофестивалях за рубежом, а позднее — и в шведском прокате. Эти ленты свидетельствуют о гуманистической направленности творчества двух художников, которые в своих произведениях главное место отводят человеку... Мне импонирует и их работа с актерами, и их собственное исполнительское искусство. В названных картинах немало и других достоинств, но прежде всего это — ощущение полного взаимопонимания между постановщиком и актерами.

Важной чертой опыта советского кинематографа являются условия, созданные в Советском Союзе для деятельности кинематографистов. Где бы ни трудились ваши режиссеры — на «Мосфильме», «Ленфильме» или на любой другой студии, — им предоставляют все необходимые технические и экономические возможности для работы над картиной. По сравнению с этим возможности, которыми располагают шведские режиссеры, выглядят куда более скромно. К тому же за право поставить полнометражный фильм здесь приходится «соревноваться», конкурируя друг с другом. В Швеции можно насчитать до с т а режиссеров, да и то список был бы неполным, а фильмов снимается не более пятнадцати-шестнадцати в год.

Между деятелями кино наших стран сейчас поддерживается активный диалог. Лично у меня особые чувства вызывает традиционный Московский международный кинофестиваль. В 1975 году мне выпала честь показать в конкурсе этого киносмотра свой фильм «Белая стена». Исполнительница главной роли в картине — актриса Харриет Андерссон была удостоена тогда премии за лучшую женскую роль. Столь высокая оценка жюри такого представительного фестиваля, каким является фестиваль в Москве, способствовала затем успеху фильма во многих других странах. Вспоминаю с удовлетворением встречи с советскими кинематографистами в дни фестивалей в Москве и Баку, обсуждение моей картины, состоявшееся в одном из кинотеатров...

Несколько лет назад кинематографисты двух наших стран осуществили совместную постановку «Человек с другой стороны», сюжет которой опирается на историю заключения контракта на поставку в Советскую Россию из Швеции пятисот локомотивов. Главные роли в этом фильме сыграли Вячеслав Тихонов и Биби Андерссон. Сейчас готовится еще один совместный фильм — его рабочее название «Эскильстуна-3», он расскажет о первом шведском корабле (и вообще — первом из западной страны), прибывшем в Советский Союз.

Думаю, что от дальнейшего развития связей наших кинематографий выиграют и сами участники такого сотрудничества, и зрители.

Стокгольм

Анджей Вайда,

режиссер (Польша)

Советская кинематография заслуженно занимает одно из ведущих мест в мировом киноискусстве. Отличительная черта фильмов, созданных режиссерами родины Октября, к какому бы поколению они ни принадлежали, — это глубокий гуманизм и высокие художественные достоинства. Лично для меня, да и для многих моих коллег, большой интерес представляют лучшие произведения советской школы 20—30-х годов с ее небывалыми по размаху творческими поисками. Революционный фильм, рожденный новым историческим содержанием, новым жизненным опытом, взял на вооружение новую, револю-

ционную форму. Нельзя не сказать о прекрасных, я бы даже сказал, пленительных образах народных героев, таких, как Чапаев и Щорс, которые глубоко захватили зрителей. Интересен и плодотворен тот метод психологического анализа, с помощью которого советские мастера кино создавали эти полные жизни характеры. Тогда, видимо, и родилась традиция внимательного изучения среды, окружающей героя, традиция воссоздания на экране разнообразнейших житейских ситуаций, объединенных необыкновенным теплом и юмором.

Во время учебы в Высшей школе кинематографии в Лодзи я впервые внимательно проштудировал работы выдающихся советских режиссеров — Сергея Эйзенштейна и Александра Довженко. Они стали моими учителями, мастерами, на которых я равнялся. Эйзенштейн покорил непостижимым совершенством создания кинематографического образа, богатством художественных средств. Свою дипломную работу по теории кино я писал на тему «Художественные средства и композиция в фильмах С. М. Эйзенштейна».

Неповторимую и неотразимую силу чистой поэзии, ощущение связи человека с природой — вот что я ценю больше всего в работах Довженко. Эпичность, романтизм, поэтически образный и порой аллегорический пейзаж — эти черты стиля Довженко мне очень близки, я испытываю сильное их влияние, что, по-моему, сказалось на многих моих работах.

Из советских режиссеров других поколений мне импонируют Андрей Тарковский, его фильмы «Андрей Рублев», «Зеркало», а также Григорий Чухрай со своей «Балладой о солдате» и произведения Михаила Калатозова. Конечно, «Калина красная» Василия Шукшина.

Освобождение Польши от гитлеровских захватчиков и победа социалистического строя создали условия для возрождения польской кинематографии в совершенно новых формах. Кино, самый массовый вид искусства, стало составной частью духовной жизни народа.

Нельзя не сказать, что после освобождения Польши нашим кинематографистам пришлось начинать буквально с нуля. Все было разрушено, не сохранилось ни одной студии, ни одной лаборатории. И мы благодарны Советскому Союзу, оказавшему большую помощь не только в восстановлении, но и создании подлинно народной кинематографии. Моим учителем операторского мастерства в Лодзинской высшей школе кинематографии был профессор Яковлев. Наши молодые операторы многое почерпнули из работ известного советского оператора Бориса Монастырского, снимавшего один из первых польских фильмов «Последний этап», поставленный Вандой Якубовской.

Я бережно храню в памяти встречи с советскими мастерами кино, вспоминаю наши долгие беседы о киноискусстве, его путях, настоящем и будущем, наши дискуссии, во время которых родилась и окрепла наша дружба. На фундаменте этой дружбы и возникла добрая традиция совместной работы над картинами, которые затем с успехом демонстрировались в Советском Союзе, Польше, во многих других странах. Фильмы «Ленин в Польше», «Помни имя свое», «Ярослав Домбровский», «Спасти город», «Белый мазур» обогатили и польскую и советскую кинематографию.

Мне особенно импонирует такое исконное свойство советского киноискусства, как глубокий оптимизм. Эта черта присуща творчеству многих зрелых мастеров — возьмем для примера хотя бы прекрасный фильм Хуциева «Мне двадцать лет». Это, пожалуй, то свойство искусства, которое всем нам надо утверждать и развивать. Советским кинематографистам в данном случае, можно сказать, повезло: оптимизм — сокровенная черта, присущая русскому народу. Я высоко ценю также эмоциональный строй советских фильмов и считаю, что эмоциональное искусство оказывает наиболее глубокое воздействие на зрителя.

В культурном обмене наших стран сотрудничество кинематографистов занимает особое место. Начало ему было положено 15 июня 1943 года, когда под Рязанью при формировавшемся Народном Войске Польском была создана киногруппа «Чолувка». Здесь проходили свою первую школу будущие режиссеры, операторы, которые затем вместе с польскими воинами дошли до Берлина.

Творческие и производственные контакты социалистических кинематографий Польши и Советского Союза укрепляются год от года. Мы, со своей стороны, особенно внимательно изучаем технический и организационный опыт советской кинематографии, накопленный за 60 лет развития. Прочные деловые связи установились между Союзом польских кинематографистов и Союзом кинематографистов СССР. Многое сделал для укрепления наших дружеских связей Московский международный кинофестиваль, звание лауреата которого я ношу с особой гордостью.

Варшава

Предраг Голубович,

режиссер, критик (Югославия)

Выдающиеся советские фильмы, рожденные Октябрем, означали и великую революцию в истории мирового кино. Они открыли новые возможности кинематографа как вырази-

теля жизненной правды, показали, что истинное революционное произведение нельзя втиснуть в узкие рамки существующих канонов. Произведения Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина, Довженко раскрыли не только новое содержание эпохи, они изменили и форму кинопроизведения. Изменился принцип монтажа — как существенной характеристики ритма и темпа кино, монтаж стал важным художественным компонентом в выражении новых революционных идей. По-иному стала пониматься кинометафора. Появились новые символы, вбирающие в себя сущность отображаемого времени, расширилось пространство экрана — теперь оно вбирало мощное движение ведущих социальных сил. Впервые в истории киноискусства драматургия кино обрела серьезное идеологическое значение. Тем самым кинематограф, являвшийся прежде искусственным творением, шагнул в область глубокой жизненной правды.

На мое творчество, на мое понимание киноискусства больше и глубже всего повлиял Александр Петрович Довженко. В его произведениях «Земля», «Арсенал» и «Щорс» я вижу тот поэтический драматизм, который позже проявится в кинолентах «Сорок первый» и «Баллада о солдате» Чухрая, «Судьба человека» Бондарчука, «Андрей Рублев» Тарковского. Думаю, что именно поэзия произведений Довженко, их оптимизм вселили в меня уверенность, что кино обладает великой силой утверждения моральных достоинств человека, человеческой жизни вообще.

Огромный опыт советского кинематографа, выдающиеся фильмы Октября серьезно повлияли на отношение югославского зрителя к кино. Еще не была закончена война, а кинопередвижки в лесу, на полянах показывали советские ленты «Она защищает Родину», «Зоя Космодемьянская», «Александр Матросов», «Чапаев», «Броненосец «Потемкин». После просмотра фильмов бойцы народно - освободительных бригад Югославии, под впечатлением увиденного, шли прямо в бой. В первые дни мира в только что построенных домах культуры на стенах было написано: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино. Ленин».

Доверие зрителей к югославскому фильму во многом основано на горячем признании советского революционного кинематографа и его лучших произведений. Хотя по разным причинам в творческой практике кинематографии Югославии влияние советского кино не получило выражения в конкретных, особо значительных картинах югославских мастеров.

Исключение — первые значительные произведения югославского документального кино, которое появилось в результате воздействия фильмов Дзиги Вертова, его идей. Именно здесь следует искать истоки развития мощной школы югославских документалистов.

Гуманистическое содержание советского киноискусства, при этом — разнообразие подхода советского кино к вопросам гуманизма, — вот что, мне кажется, наложило серьезный отпечаток на развитие мирового кино.

Кроме того, известно, что появление каждой новой значительной творческой личности способствует проникновению в новые, еще не освоенные пространства киноискусства. Я уверен, что в советской кинематографии существует полное понимание этого, для расцвета таланта создаются наилучшие условия. Думаю, что эти тенденции надо поддерживать и развивать. Ведь именно ярко индивидуальными произведениями самобытных мастеров советское кино после второй мировой войны сильно раздвинуло границы возможностей экранного искусства.

Сердечное, дружеское, товарищеское сотрудничество между советскими и югославскими киноработниками развивается уже много лет в различных формах. Оно находит выражение и в совместной работе над фильмами, когда к этому проявляется общий интерес. Лично я верю, что в подобном сотрудничестве еще не использованы все возможности. Только созданием произведений, обладающих исключительными идейными и художественными достоинствами, произведений подлинно философской глубины и гуманистической направленности можно внести значительный вклад в развитие мирового кино в целом, активизировать развитие новых творческих сил советской и югославской кинематографий.

Белград

Пал Золнаи,

режиссер (Венгрия)

Более десятка лет жизни мне довелось прожить в старой Венгрии, в период до освобождения ее Советской Армией, — после чего моя родина стала народной республикой. У нас, у молодого поколения той поры, кино всегда вызывало большой интерес. Вспоминая фильмы тех лет, я часто думаю о том, насколько схематичным, ограниченным был в то время кинематограф, какой шаблонностью отличались в основном демонстрировавшиеся тогда кинофильмы, насколько однобоко, а порой и совершенно извращенно, отражали они действительность. И вот после освобождения на экранах Венгрии появились советские фильмы. Они как бы внесли новую, живую струю, раскрыв перед венгерским зрителем все богатство, все возможности этого

вида искусства. Я думаю, что советский фильм совершил настоящий переворот в мировом киноискусстве, опровергнув бытовавшие утверждения о границах и возможностях кино. Советский кинематограф впервые показал острые социальные противоречия действительности, революционая тематика получила в нем глубокое и художественно-страстное воплощение, а тема революции была раскрыта с огромной выразительностью и драматизмом. Полагаю, что основной вклад советского кинематографа в мировое кино и заключается в том, что он открыл для экрана тему революции, поставил в центр внимания человека, показал народ как созидательную и революционную силу.

Советские мастера открыли и утвердили новые критерии жизненной правды в искусстве и сделали это с помощью новаторских изобразительных средств. Экран отображал величие творческого труда, с большой выразительностью и реалистической силой раскрывал высокую мораль человека нового общества. Советский кинематограф дал миру таких талантливейших режиссеров, внесших неоценимый вклад в развитие мирового киноискусства, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Дзиган.

Венгерские кинематографисты моего поколения воспитывались на лучших фильмах советских режиссеров — послереволюционного и более позднего периода. Жизнь заставляет нас, однако, бережно сохраняя их традиции, двигаться вперед, изучать и осмысливать то новое, что достигнуто за последние годы в развитии мирового кинематографа. Я с большим вниманием слежу за творчеством современных советских режиссеров, моих современников, тех, кто сегодня представляет богатое многонациональное киноискусство народов СССР. Среди кинематографистов этого поколения наибольший интерес у меня вызывает творчество Глеба Панфилова. В его кинолентах я вижу глубокий режиссерский замысел, высокое мастерство работы с актерами, с оператором. Для меня Панфилов — это не только режиссер, но и поэт. С тонким, лирическим чувством поэта относится он к действительности, к людям, раскрывая в них такие трудно уловимые черты, мимо которых другой режиссер пройдет, не обратит на них внимания. Я с интересом слежу за творчеством этого мастера и вижу, что с каждой своей новой работой Панфилов делает шаг вперед. Хочу пожелать своему советскому коллеге больших успехов и много новых замечательных работ.

Сегодня в советском киноискусстве происходят процессы, к которым стоит отнестись с пристальным вниманием. В первую очередь имею в виду стремление советских кинематографистов показать человека сегодняшнего дня, нашего современника, его труд, взаимоотношение коллектива и личности. Правдивое отражение этих тем — наиболее сложный и тернистый путь в киноискусстве, и идут по нему самые смелые. Однако, несмотря на эти сложности, в советском кинематографе есть много замечательных работ, посвященных человеку сегодняшнего дня.

Я хотел бы отметить также, что в последние годы в советском киноискусстве появилось немало молодых талантливых режиссеров. Несмотря на молодость, они показали себя ищущими мастерами, глубоко понимающими задачи, которые ставит перед художниками наше время. Думаю, что доверие, оказываемое этим молодым художникам, помогает им еще глубже и полнее раскрыть свое дарование.

Для социалистического кинематографа Венгрии советское киноискусство во многом послужило примером. Советский кинематограф указал нам пути развития реалистического искусства, вне которого невозможно правдивое отображение действительности. Под воздействием советской кинематографической школы в Венгрии сформировался новый тип художника — не стороннего наблюдателя событий, но художника-философа, художника-критика, художника-гражданина.

Используя богатый опыт советских мастеров кино, венгерские кинематографисты создали немало интересных работ, рассказывающих о больших переменах в нашей стране за период социалистического строительства, о создании нового общества. Неутомимый поиск — это, пожалуй, самое главное для режиссера нашего времени. По этому пути идут кинематографисты наших стран.

Все большее значение и размах приобретает сотрудничество наших кинематографий. Встречи, дискуссии превратились в важную форму обмена творческим опытом. Уже традиционны в наших странах Недели советского и венгерского киноискусства. Мы были свидетелями успеха многих совместно созданных фильмов. И все же, я думаю, мы не полностью используем потенциальные возможности взаимного сотрудничества. Нам надо встречаться еще чаще, чтобы делиться своим опытом и своими замыслами. Да и фильмов совместного производства мы могли бы делать больше. Ведь социалистический строй открыл перед нашими странами огромные возможности развития киноискусства, и полностью воспользоваться ими — наш долг. В канун празднования 60-летия советского кино я хочу от всей души пожелать своим друзьям — советским кинематографистам больших творческих успехов в служении нашим общим идеалам, социалистическому искусству.

Будапешт

Антонин Кахлик,

режиссер (Чехословакия)

Советская кинематография всегда была для нас, чехословацких работников кино, источником вдохновения, примером боевого, активного подхода к задачам искусства, воплощающего передовые, революционные идеалы. Если говорить конкретно о влиянии советского кино на кинематограф Чехословакии, то здесь следует различать два исторически связанных этапа: время до второй мировой войны, когда у нас в стране еще был буржуазный строй, а в СССР завершалось строительство социалистического общества, и послевоенное время, когда уже оба наших государства развивались по пути социализма. В предвоенные годы советские фильмы попадали на экраны Чехословакии редко и не всегда легальным путем. Однако они сыграли заметную общественную, мобилизующую роль, поскольку несли нам правду о реальном социализме. Кинематограф Страны Советов был в то время для нас не просто искусством как таковым, но одновременно — помощником в нашей революционной борьбе. На современном историческом этапе наша чехословацкая кинематография выполняет принципиально те же задачи, что и советская. Но советское кино, как более зрелое, имеющее за плечами более богатый опыт, является для нас примером в нашем творчестве.

Хотел бы уточнить, в чем именно я вижу наиболее существенный момент позитивного воздействия советского киноискусства на кинопроцесс в Чехословакии. Рожденное Октябрьской революцией, советское кино знаменовало собой решительный поворот в мировом кинематографическом творчестве; вклад советских мастеров в киноискусство был столь значителен, что последствия его ощущаются на всех исторических этапах, будут, уверен, сказываться и в дальнейшем. После революции на экране, впервые за всю историю мирового кино, появился новый герой — человек труда, гражданин социалистического общества; киноискусство впервые во всей полноте поставило проблемы строительства социализма, проблемы личности, которая активно участвует в переустройстве жизни на новых политических и социальных началах.

Когда я говорю о новых тематических направлениях, открытых кинематографом вашей страны, я одновременно имею в виду и новые формы художественной выразительности, которые потребовалось освоить в связи с принципиально новыми задачами, вставшими перед киноискусством. Новаторское содержание вызвало к жизни новаторство в области формы, адекватной, диалектически органичной по отношению к материалу действительности, претерпевавшей коренные исторические изменения. При этом, что особенно ценно, разнообразие творческих концепций и подходов сложилось в единое по своей идейной направленности явление, ф е н о м е н с о ц и а л и с т и ч е с к о г о к и н е м а т о г р а ф а.

История прогрессивного мирового кино знает отдельные течения, которые оказались плодотворными для развития киноискусства социализма. Например, итальянский неореализм, обогативший кинематографическое творчество открытиями, имеющими непреходящую ценность, утвердивший приемы и способы, обеспечивающие более глубокое и правдивое постижение жизни. Работы мастеров неореализма имели огромное значение в борьбе с оторванным от действительности, коммерческим или — вычурным, «элитарным» кинематографом. Важно, что новые формы выразительности, взятые на вооружение представителями неореализма, пришли в соответствие с демократическим, антибуржуазным содержанием их лучших фильмов. А когда это содержание ушло из них, то и сама форма измельчала, как бы утратила смысл. Примерно то же самое произошло и с «новой волной» во Франции, начавшейся с резкой критики капиталистического общества, его порядков, морали, социальных противоречий — в новаторских формах. В дальнейшем поиск шел исключительно по части формы, социальное содержание выхолащивалось, а вместе с ним — и объективно прогрессивное значение этого кинематографа. Что же касается развития советской кинематографии, то для нее характерно постоянное сочетание поисков в области художественных средств с обогащением все более глубоким и затрагивающим самые разнообразные стороны жизни человека и общества содержанием. Непрерывность этого процесса, преемственность, дальнейшее развитие, обогащение традиций — вот что показательно для советского кино практически в любой период его шестидесятилетней истории. Потому и благотворное воздействие опыта вашего киноискусства имеет непреходящую ценность и значение для всех социалистических кинематографий, для передового искусства кино всего мира.

Лично я всегда отдавал предпочтение творчеству режиссеров, которые ближе по своим пристрастиям, по своей творческой концепции к «школе Пудовкина»; ими созданы — «Чапаев», «Обломок империи», «Встречный», «Великий гражданин» и много других выдающихся кинопроизведений. Если же обратиться к творчеству современных режиссеров, то мне ближе и интереснее те мастера, к которым я принадлежу как представитель одного с ними поколения, — Григорий Чухрай, Сергей Бондарчук, Станислав

Ростоцкий, Лев Кулиджанов. В то же время я высоко ценю и режиссеров нового поколения, активно работающих в последние годы, — они тоже, как и их предшественники - классики, стремятся найти новые пути, на которых кинематографу предстоит развиваться в будущем. Они приносят в киноискусство не только новые формы, но и новые идеи, что представляется мне особенно ценным и перспективным. Самым заметным режиссером этого поколения я считаю Василия Шукшина. Еще хочу назвать Андрея Михалкова-Кончаловского, Глеба Панфилова.

Мне очень нравятся такие острые по своей проблематике картины, как «Премия» Сергея Микаэляна и «Обратная связь» Виктора Трегубовича, я вижу в них попытку исследовать те явления в жизни, которые нуждаются во всеобщем внимании. В моей следующей работе, о которой пока не хочу говорить подробно, я попытаюсь сделать нечто подобное и могу признаться, что некоторые мотивы, которые я надеюсь ввести в картину, навеяны двумя названными фильмами.

В 60-е годы чехословацкая кинематография получила немало премий на фестивалях, проводимых на Западе. И про наше кино в то время говорили, как про «чудо». Однако нужно со всей трезвостью признать, что в большинстве случаев это был успех у буржуазной критики и у буржуазной публики, у буржуазных идеологов. Ведь многие из премированных тогда картин ничего не говорили о реальностях нашей социалистической жизни. В лучшем случае, они ставили в отвлеченной форме проблемы обобщенно-гуманистические, а в конце 60-х годов авторы некоторых фильмов попытались подвергать критике самые основы социализма и поставить под сомнение вопрос о верности выбранного нашим народом исторического пути. В этой связи вспоминается эпизод, про который мне однажды рассказал профессор Антонин Броусил, часто бывавший на зарубежных киносмотрах. Как-то на одном из фестивалей у него состоялся разговор со зрителями, представлявшими демократическую часть киноаудитории, в котором Броусилу было сказано примерно следующее. Да, ваши картины пользуются здесь успехом, но они не могут никак помочь нам, трудящимся, в нашей борьбе. Напротив, их используют в качестве аргументов наши идейные противники... Такой кинематограф был частью кризисных явлений в чехословацкой культуре в 60-е годы.



Барбара Брыльска (Польша), и Станислав Ростоцкий (СССР) в жюри X Московского МКФ

Но позвольте мне вернуться к советскому кино. Ваши фильмы тоже нередко высоко оцениваются на Западе, на больших фестивалях, но вы никогда не поступаетесь ничем из своих принципов во имя такого успеха, не теряете своего социалистического содержания. И картины из Советского Союза нередко могут помочь и помогают сплочению прогрессивных сил в капиталистических странах. Вот одно из характернейших качеств советского кино, в отношении которого мне и хочется высказать пожелание, чтобы оно развивалось и крепло дальше. И как один из руководителей нашего творческого союза, и как режиссер я всегда стараюсь делать все для того, чтобы и наш чехословацкий социалистический кинематограф сейчас, в 70-е годы, когда у нас завершился период консолидации, — мог плечом к плечу с советским киноискусством, честно, как верный союзник сражаться за наши общие цели, за близкие нам идеалы. Выполнять нашу общую интернациональную миссию, наши высокие обязанности, которые есть у кино мира социализма.

Частью интернационального долга советского кино является сотрудничество с кинематографиями братских стран. Мне думается, что связи между кинематографистами Чехословакии и Советского Союза имеют

тенденцию к расширению и упрочению. Я придаю этому обстоятельству очень большое значение. Мы снимаем не так уж много совместных картин, однако в части взаимных производственных услуг сотрудничество имеет тенденцию к нарастанию. Это тоже способствует углублению наших взаимоотношений.

Немного хочу сказать о собственном опыте. Советские коллеги помогали мне снимать московские эпизоды фильма «Двадцать девятый». Уже давно я вынашиваю планы фильма о последнем периоде жизни Ярослава Гашека — с условным названием «Как родился Швейк и умер Гашек». Примерно половина действия фильма будет происходить между Москвой и Иркутском. Так что я уже заранее рассчитываю на сотрудничество с советскими киноорганизациями в довольно значительном масштабе. Еще пример. Творческое объединение «Баррандова», выпускающее детские фильмы (группа Отты Гофмана), имеет широкие планы сотрудничества с советским кино. В вашей стране есть натура, которой у нас нет, нам всегда с готовностью помогают, предоставляя все необходимое в наше распоряжение. У нас есть и некоторые проблемы, несколько осложняющие совместное производство. Но в общем я рассматриваю сотрудничество между нашими кинематографиями как перспективное. Одновременно расширяются контакты между творческими союзами двух наших стран. Кроме того, мы придаем большое значение личным контактам и связям. Дружба между двумя народами — это не только обмен официальными делегациями — отношения между отдельными творческими работниками тоже способствуют укреплению дружественных связей, полезных и плодотворных.

Прага

Айвор Монтегю,

сценарист, критик (Великобритания)

Советский кинематограф — выдающееся явление мировой культуры. Источник его удивительной силы, как мне думается, в том творческом методе, методе социалистического реализма, который стал основополагающим для мастеров экрана Страны Советов с самого начала и оказался плодотворным для развития кинематографического творчества, определяя тематику, жанровые особенности и выразительные средства многих и многих замечательных произведений.

Основная цель кино капиталистических стран всегда заключалась, заключается и сейчас, в извлечении прибыли, что неизбежно ведет к созданию коммерческого, далекого от подлинной правды жизни кинематографа. Цель же советского кино принципиально иная: он с момента своего зарождения призван был способствовать социальному прогрессу, воспитанию гражданина, стремился нести зрителям правду, способную изменить его представление о мире, об обществе, о прошлом и настоящем. Блистательные фильмы, ставшие первыми выдающимися завоеваниями молодого революционного кино, — такие, как «Мать» Всеволода Пудовкина или «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, открыли перед киноискусством совершенно новые, безграничные возможности, недоступные буржуазному экрану. Пожалуй, в кинематографе Запада лишь Гриффит пытался сделать нечто подобное, но первый же его фильм, затрагивавший широкий круг философских и моральных проблем, потерпел кассовый провал, а дальше Гриффит уже не был столь последователен и ограничился выражением идей отвлеченного гуманизма...

Одно из важнейших завоеваний советского кино я вижу в его прочно установившихся связях с реальной жизнью, что убеждает зрителя в правдивости показанного на экране. Необычайно значительны достижения советского документального кинематографа, воссоздавшего все этапы построения социализма в вашей великой стране. Такие фильмы, как, например, «Турксиб» или «Симфония Донбасса», сыграли поистине неоценимую роль в развитии мировой кинодокументалистики. В Англии «Турксиб» стал своего рода учебником для многих поколений режиссеров.

Выдающийся вклад в мировую культуру внесли и теоретические работы классиков советского кино — исследования Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, Александра Довженко.

Сила советского киноискусства — в его непрерывном движении, в развитии и обогащении великих традиций прошлого. К примеру, сегодня мне кажутся очень важными поиски Андрея Тарковского: в его фильмах с поразительной силой и правдивостью предстает сложнейший мир чувств, моменты триумфа человеческого духа и его падения; они сочетают в себе пафос утверждения всего благородного, великого, гуманного и горечь отрицания мелкого, пошлого, суетного. Картины, поставленные Тарковским, всегда дают зрителю пищу для долгих и напряженных раздумий, они не наталкивают на легкие ответы и примитивные выводы — тем они и интересны.

Из виденного в последние годы очень большое впечатление произвел на меня фильм Георгия Шенгелая «Пиросмани» — умный, своеобразный, кинематографически яркий и выразительный. Его герой — воплощение величия духовно богатого человека, его воли, стремления к созиданию, к творчеству.

К сожалению, на Западе мы

не имеем возможности регулярно следить за развитием советского кино, не часто смотрим новые фильмы, созданные на советских киностудиях. Но и по тем относительно немногочисленным лентам, которые к нам попадают, легко заметить, что все лучшие работы ваших мастеров отмечает прежде всего следование принципам реализма — я имею в виду не натуралистическое копирование внешних примет действительности, а именно реализм, требующий от зрителя сопереживания показанному на экране, предполагающий вдумчивое и активное отношение к произведению искусства.

Мне кажется, что очень примечательной в этом смысле является «Премия» — фильм, сумевший тему, казалось бы, скучную, заурядную и «некинематографическую» сделать подлинным предметом искусства. Эта картина — блестящий пример страстного и волнующего разговора о насущнейших социальных проблемах современности.

Думается, что обогащающими и взаимно полезными могли бы быть постоянные производственные и творческие связи британских кинематографистов и коллег из Советского Союза. Пока они, к сожалению, выглядят очень скромно...

Конечно, создание совместных постановок требует сотрудничества людей, имеющих разные взгляды по многим вопросам, разные привычки и уровень культуры.

Однако я вовсе не пессимист и считаю, что такое сотрудничество вполне возможно и необходимо — не только для развития искусства. Совместная работа представителей разных стран позволяет людям лучше узнать и полюбить друг друга, а значит, способствует установлению на нашей планете атмосферы взаимопонимания, дружбы, мира.

Лондон

Серхио Ольхович,

режиссер (Мексика)

Именно в советском кино — впервые в мировом кинематографе — прозвучала тема революции, тема социальной борьбы. «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна, новаторские фильмы Всеволода Пудовкина и Александра Довженко, кинодокументы времени Дзиги Вертова с триумфом прошли по всему миру. Это были первые в истории киноискусства произведения, в которых с таким размахом и художественной выразительностью изображалась борьба народных масс за свое освобождение, фильмы, обогатившие кино неизвестным ему прежде содержанием.

Говоря о вкладе кинематографии Советского Союза в мировое киноискусство, нельзя не отметить и открытия в области формы, художественного языка кино. Новые возможности монтажа, найденные Эйзенштейном, поэтичный образный мир, возникший в картинах Довженко, повлияли впоследствии на творчество таких выдающихся мастеров, как Григорий Чухрай, Сергей Бондарчук, Игорь Таланкин, Михаил Ромм, создавших многие замечательные кинопроизведения.

Советское кино всегда было богато талантливыми творческими личностями. Оно начиналось с работ классиков — Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, заложивших основы социалистического киноискусства. Оно продолжилось усилиями их учеников и последователей. С некоторыми из них мне довелось быть знакомым лично. В течение шести лет я учился во ВГИКе — и мастера, бывшие моими преподавателями, оказали серьезное влияние на мое творчество, их уроки я помнил и здесь, в Мексике. Моим наставником был Игорь Васильевич Таланкин, я слушал лекции Льва Кулешова, учился у Григория Чухрая и Сергея Бондарчука, у Сергея Герасимова и Михаила Ромма.

С большим уважением я отношусь к таким современным советским режиссерам, как Андрей Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский, Никита Михалков. Особенно любимым и дорогим для меня стал фильм «Баллада о солдате», его я смотрел не менее двух десятков раз — и каждый раз с огромным волнением.

Главное, что, на мой взгляд, отличает советское киноискусство, — его глубокая гуманистическая традиция: ваши фильмы неизменно говорят о человеке, о его стремлении к счастью, к лучшему будущему. Убежден, что гуманизм всегда будет основной чертой советского кинематографа.

В эстетическом отношении кино вашей страны занимает, по моему убеждению, ведущее место в мире. В нем всегда присутствует творческий поиск, дающий подчас удивительные результаты. Лишь недавно мне удалось посмотреть фильм Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», очень интересный по своей художественной структуре, по новаторским художественным приемам.

Мексиканские зрители, к сожалению, чаще смотрят советские фильмы-балеты, фильмы-оперы и исторические ленты, нежели картины о современной жизни советских людей, касающиеся актуальных проблем сегодняшней действительности и тех противоречий, которые, конечно же, есть в развивающемся обществе. У вас есть немало таких картин, но мы их, повторяю, почти не видим. Уверен, что главное, о чем должен говорить экран зрителю, — это современная реальность.

Влияние, оказанное советским кино на кинематограф Мексики, очень велико. Когда в Мексике работали Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ, мексиканское кино только зарожда-

лось. Эйзенштейн не только снимал в нашей стране, но и много времени проводил в обществе мексиканских кинематографистов, сыграв в их творческой жизни заметную роль. Такие наши мастера, как оператор Габриэль Фигероа или режиссер Эмилио Фернандес, испытали на себе огромное влияние Эйзенштейна, того, что было им сделано в период работы над фильмом «Да здравствует Мексика!». Этот фильм — отправная точка всего дальнейшего развития мексиканского кинематографа; отсюда же начинается и творческая дружба кинематографистов Мексики и Советского Союза.

К киноискусству вашей страны у нас относятся с большим вниманием и уважением. Особенно любят в Мексике картины Григория Чухрая, Сергея Бондарчука, классический фильм Михаила Калатозова «Летят журавли». Большой популярностью пользуются у мексиканских любителей кино ленты Андрея Тарковского и Никиты Михалкова.

Отношения между нашими двумя странами всегда были дружественными, что нашло свое выражение и в области кинематографии. В Мексике ежегодно проводится Неделя советского кино, а в СССР — Неделя мексиканской кинематографии.

Мексиканские фильмы всегда участвуют в фестивалях, проводимых в Москве и Ташкенте. Между киноработниками Мексики и Советского Союза установились прочные творческие связи.

В последнее время наблюдается и развитие связей производственных: картина Сергея Бондарчука о жизни Джона Рида должна стать первой совместной постановкой кинематографистов Мексики и СССР.

Мехико

Франческо Рози,

режиссер (Италия)

Огромный вклад советского кинематографа и его мастеров в развитие мирового киноискусства имеет непреходящее значение — и не случайно имена таких корифеев, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Дзига Вертов, известны практически в любой стране. Фильмы этих режиссеров появились в тот важнейший исторический момент, когда в России совершались решительные изменения во всех сферах жизни, распространившиеся и на область художественного творчества; в частности, они обусловили рождение нового кино, впоследствии оказавшего большое влияние на кинематографии всего мира.

Советские фильмы существенным образом воздействовали и на мое творчество. Ведь я считаю себя художником-реалистом и убежден, что на каждого режиссера, который стремится к правдивому изображению действительности, не могли не повлиять, к примеру, мощные эпические произведения, созданные Эйзенштейном, чье наследие я ценю очень высоко.

В нашей стране известны не только шедевры, относящиеся к советской киноклассике, но и работы таких режиссеров, как Андрей Тарковский, Григорий Чухрай, Отар Иоселиани, Сергей Бондарчук, Сергей Герасимов. Правда, и об этом остается сожалеть, в Италии их фильмы показывают не часто, хотя многим любителям кино и нашим кинематографистам хотелось бы шире ознакомиться с творчеством мастеров советского киноискусства, работающих сегодня. Уверен, что деятели кино, да и не только они одни, представители культуры разных стран должны больше общаться между собой, обмениваться идеями, планами, дискутировать по ведущим проблемам искусства и жизни. Все это может способствовать сближению народов. Мне лично очень хотелось бы глубже узнать ваш современный кинематограф и, если это возможно, снять фильм в вашей стране.

Мне близко то искусство, которое не просто отражает и показывает жизнь такой, какова она есть, а ведет борьбу за новые, передовые идеи, которые выдвигает. Именно такими идеями, как мне кажется, проникнуты лучшие ваши фильмы.

Хочу пожелать своим советским коллегам новых творческих успехов. Я еще не был в Москве, и мне бы очень хотелось побывать в вашей столице в нынешнем, юбилейном для советского кинематографа, году. Верю, что найду там много друзей.

Рим

Жан-Даниэль Симон,

режиссер (Франция)

Главный вклад советского кино в киноискусство, в мировую кинематографическую практику связан, на мой взгляд, с тем фактом, что оно первым обратилось к подлинно жизненным проблемам, трактуя их как по содержанию, так и по форме с революционных позиций. Режиссеры, подобные Вертову и Эйзенштейну, — выдвинули абсолютно новую концепцию кинематографа, который внезапно перестал быть только источником развлечений, идеологическим оружием на службе буржуазии, капитала, расистов. Пионеры советской кинематографии заложили основы современного «почерка» мирового кино. Трудно переоценить влияние, оказанное на кинопроцесс в различных странах творчест-

вом Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, других советских классиков.

Исходя из принципиально новых задач, кинематограф Советского Союза первым начал разрабатывать и по-настоящему новые сюжеты, проблематику, к которой кино раньше не обращалось. Экран впервые заговорил о народной жизни, о человеке труда, о повседневных заботах простых людей. Именно Эйзенштейн и Вертов научили нас видеть в толпе не просто людскую массу, но н а р о д.

Среди советских режиссеров, кроме тех, кого я уже назвал, мне особенно близки Сергей Герасимов, Отар Иоселиани, Андрей Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский. Оригинальность творческой манеры каждого из них, разнообразие их талантов отражает многонациональный характер всего советского искусства. Кино в Советском Союзе в подлинном смысле слова многонационально, и это исключительный феномен. Помню, как, будучи членом жюри Московского кинофестиваля 1975 года, я открыл для себя киноискусство Киргизии, пока что, к сожалению, еще совершенно не известное во Франции. Это было поистине волнующее открытие.

Убежден, что кинематограф должен служить улучшению взаимопонимания между народами, быть средством сближения людей разных стран. В этой связи нельзя не сожалеть по поводу того, что советские фильмы еще сравнительно редко попадают на экраны Франции. Общество французских кинорежиссеров, вице-президентом которого я являюсь, всякий раз делает все, чтобы включить картины из Советского Союза в программу «Недели режиссуры» Каннского международного кинофестиваля. Однако наши возможности в области проката, увы, ограничены. Думаю, что необходимо прилагать больше усилий для широкого ознакомления французских зрителей с фильмами советских авторов, в частности, устраивая их просмотры в домах культуры, молодежных клубах, различных ассоциациях и профсоюзных центрах. Обмен культурными ценностями — важное дело, и кино может и обязано помогать его успешному развитию.

Париж

Людмил Стайков,

режиссер (Болгария)

Развитие мирового киноискусства представляет собой сложный, многомерный процесс, в котором в каждый определенный промежуток времени доминируют некие ведущие идейно-эстетические тенденции. Вот уже около шестидесяти лет советское кино, которое еще на заре своего существования сумело оставить заметный след в анналах «седьмого искусства», неизменно вносит в этот процесс пафос первооткрывательства, обогащая его принципиально новыми достижениями. И не случайно участники самых авторитетных международных опросов, специалисты в области кино и зрители постоянно включают в перечень шедевров всех времен многие классические кинопроизведения советских авторов.

Никогда не забуду услышанного в Варне, во время симпозиума «Влияние советского кино немого периода на мировой кинематограф», проведенного в связи с 60-летием Октябрьской революции, — когда самые видные теоретики кино со всех концов нашей планеты, не скупясь на высокие эпитеты, отмечали огромное воздействие советского киноискусства на кинематографии десятков стран. При этом непроизвольно, и — закономерно, многие выступавшие нарушали рамки заданной темы, прослеживая это влияние вплоть до наших дней. Действительно, ведь уже в первых своих заметных произведениях советский классический кинематограф благодаря творческим поискам Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова, Александра Довженко воссоздал глубоко и своеобразно, в яркой, запоминающейся художественной форме революционный порыв масс, масштаб революционной перестройки мира, наметив тем самым перспективный путь развития прогрессивного киноискусства.

За свою богатую свершениями историю кино вашей страны стимулировало творческие усилия многих талантливых художников, расширяло общественный и эстетический кругозор киноискусства, обогащая мировой экран новыми идеями и образами. Ведущей была роль советского кино и в разработке темы антифашистской борьбы: миллионы зрителей за рубежами Советской страны знают и любят незабываемые произведения, возвеличившие благородный подвиг людей, преградивших путь фашизму, разоблачавшие его антигуманную, варварскую сущность.

Поиск новой, актуальной и общественно важной проблематики, новых художественных решений, обусловленный переустройством действительности на социалистических началах, продолжался на всем пути развития советского киноискусства, в котором постоянно усиливалась стратегическая тенденция обеспечения единства идеологии и эстетики фильма.

Неоценим и громадный вклад советского кино в дело обогащения и совершенствования языка киноискусства, его «грамматики» и стилистики. Однако значение его далеко выходит за рамки чисто эстетических измерений, поскольку, и это нужно подчеркнуть особо, кинематограф Советского

Союза постоянно укреплял свои связи с демократическими, гуманистическими традициями мировой культуры, решительно выступая против реакционных, антигуманистических и антисоциалистических сил, превратившись в могучее оружие борьбы за социальную справедливость и прогресс, за мир без эксплуатации, насилия и войн.

Преобразующую силу революционных идей советские мастера осмысляли как проявление активности свободного человека, уделяя первостепенное внимание его психологии, духовному облику — в связи с теми историческими задачами, которые ему выпало решать в новом обществе; одновременно они не упускали из виду и общемировоззренческие проблемы, отношение члена нового социалистического общества к кардинальным вопросам истории.

Человек в его личностных проявлениях и общественно-исторических связях и сегодня находится в центре творческих поисков, широко ведущихся в советском кино.

Трудно было бы перечислить все произведения советской кинематографии, которые заинтересовали и волновали меня в различные периоды моей жизни. Отдаю себе отчет в том, что даже самый подробный список рискует выглядеть неполным. Но сейчас я возвращаюсь мысленно к таким выдающимся фильмам, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Чапаев», «Председатель», «Коммунист», «Шестое июля», «Летят журавли», «В огне брода нет», «Иваново детство», «Мертвый сезон», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу», «Белорусский вокзал», «Ленин в Октябре», «Ленин в Польше», «Обыкновенный фашизм», «9 дней одного года», «Премия», «Помни имя свое...», «Неоконченная пьеса для механического пианино»... Меня восхищают эпические кинополотна Юрия Озерова, суровая правда фильмов Сергея Бондарчука, романтическая приподнятость работ Андрея Михалкова-Кончаловского, удивительная фантазия лент Юрия Ильенко, неповторимая кинопоэтика Василия Шукшина, богатейший мир образов грузинского и киргизского кино...

Мое перечисление произвольно, на исчерпанность не претендует, но даже такой беглый взгляд раскрывает, как мне кажется, изумительное богатство советского кино, разнообразие его тематических, жанровых, стилистических поисков, его высокую идейность. Знакомство с названными выше произведениями стало для меня волнующей встречей с большим искусством, оставило сильное впечатление в душе, глубокий след в сознании.

На мой взгляд, наиболее ценными качествами киноискусства Советской страны являются его злободневность, гуманизм, широта тематического и жанрового охвата, проявление самых разных творческих индивидуальностей, устремленность к поиску, взаимодействие национальных форм и традиций народов и народностей вашей страны в русле единой социалистической культуры, глубокое исследование внутреннего мира человека, современника, проникновение в сложные процессы, совершающиеся в его сознании, отображение качественно новых черт социалистической личности и социалистического образа жизни. Советское кино показало всему миру облик нового человека, гражданина социалистической державы, богатство его души, чистоту помыслов, высокие нравственные качества, его патриотизм, готовность к подвигу ради защиты передовых идеалов, глубокое чувство интернационализма. Все это — величайшее художественное завоевание, которое должно иметь продолжение — с учетом тех требований, которые постоянно выдвигаются перед искусством самой жизнью.

В мире едва ли найдется другая кинематография, которая в силу ряда исторических обстоятельств столь органично и целостно испытала на себе благотворное влияние лучших образцов советского киноискусства в течение всего периода своего развития, как болгарская. Более того, значение опыта советского кино для судеб нашего киноискусства далеко выходит за пределы чисто профессиональной сферы.

Еще до свержения монархо-фашистской диктатуры 9 апреля 1944 года советские фильмы, проникавшие в нашу страну, давали нам ощущение живой связи с великим Советским Союзом, они стали частью духовной жизни нашего народа, поддерживали его веру в грядущую победу, вдохновляли борцов болгарской революции. Некоторые имена героев советских лент стали подпольными кличками наших партизан, с песнями из советских фильмов они шли в бой, умирали и побеждали.

После победы социалистической революции в нашей стране первые болгарские кинематографисты получили образование в Советском Союзе, первые наши фильмы были сняты при участии советских коллег, с их помощью. Советское киноискусство с его гуманистической направленностью, высокой гражданственностью, умением глубоко постигать жизнь человека, идеи времени оказало и продолжает оказывать влияние на болгарское кино. Строгая взыскательность, с какой ваши кинематографисты относятся к своей работе, достижения мастеров советской кинематографии дают нам исключительно высокий критерий оценки творческих результатов. С полным основанием можно утверждать, что кинематограф Советского Союза является для болгарского кино

ярким примером плодотворного идейного, эстетического, профессионального поиска.

Связи между кинематографистами Болгарии и СССР, творческие и производственные, развиваются в соответствии с договорами, заключаемыми между нашими государственными и общественными киноорганизациями. В последние годы отчетливо проявилась тенденция к упрочению и углублению нашего сотрудничества. Действовавшая до недавнего времени программа была направлена на дальнейшее развитие традиционных контактов между двумя творческими союзами, основанных на общей идейно-эстетической платформе; в ней было подчеркнуто, что кинематографии двух наших стран стремятся служить средствами искусства целям достижения прочного мира и социального прогресса, нашему великому общему делу — построению коммунистического общества. В новой программе, действие которой рассчитано на период до 1980 года, говорится, что достигнутый уровень сотрудничества между Союзом болгарских кинематографистов и Союзом кинематографистов СССР обеспечивает прочную основу, позволяющую нашим творческим союзам на новом этапе сближения между братскими партиями и народами активизировать совместную деятельность, направленную на дальнейшее повышение эффективности наших связей в различных формах.

Традиционными стали ныне двусторонние симпозиумы по проблемам игрового и документального кино, Дни болгарского фильма в Советском Союзе и советского — в Болгарии, обмен киноделегациями, взаимное участие в работе национальных и международных кинофестивалей, проведение мероприятий в рамках национальных праздников, творческие дискуссии, организация тематических ретроспективных показов фильмов, лекции болгарских и советских киноведов и критиков, контакты между киноизданиями двух наших стран.



Сергей Герасимов (СССР) и Хуан Антонио Бардем (Испания) на X Московском МКФ

Особенно успешно и по-настоящему торжественно прошел в Болгарии Фестиваль советского кино, посвященный 60-летию Великого Октября. По своей массовости, по тому широчайшему общественному резонансу, который он вызвал во всей стране, это было исключительное событие общественно-политического значения, убедительная демонстрация горячей любви и братской дружбы двух наших народов.

У болгарских кинематографистов прочные связи с Домом советской науки и культуры в Софии, где активно работает клуб друзей советского кино и детский киноклуб «Дружба». Сейчас деятели болгарской кинематографии с особенным волнением готовятся к юбилею советского кино, который будет широко отмечаться как большое культурное событие года.

Хороших результатов мы добились в совместной производственной деятельности. Постановка фильмов с участием кинематографий Болгарии и СССР — одна из конкретных форм сотрудничества, быть может, наиболее наглядная и эффективная; однако традиционной и взаимно полезной является и работа отдельных кинодеятелей из СССР, видных советских операторов, актеров, сценаристов в создании болгарских картин. Один из последних примеров — участие Иннокентия Смоктуновского в новом фильме Христо Христова «Барьер» — по одноименному роману известного болгарского писателя Павла Вежинова.

В недалеком будущем нам предстоит подписать договор о сотрудничестве на следующие пять лет, который, как мы уверены, позволит развить дальше наши творческие взаимоотношения, приносящие большую пользу общему делу социалистического киноискусства.

София

Сембен Усман

режиссер, писатель (Сенегал)

Для меня, африканского кинематографиста, как, думаю, и для многих других деятелей кино, вклад советского киноискусства в мировой кинопроцесс неотделим от тех глубочайших социально-экономических преобразований, которые последовали за победой Великой Октябрьской революции. Революция 1917 года в России закономерно вызвала коренные изменения в сфере культуры и искусства, влияние которых ощущалось и ощущается практически во всех странах мира.

В новых социальных условиях советские художники получили исключительную возможность создавать произведения о народе и для народа — именно такие кинопроизведения, появившись почти 60 лет назад, и определили новые пути развития прогрессивного кинематографического творчества.

Советские кинематографисты с момента зарождения социалистического киноискусства в вашей стране выступили носителями революционных идей и революционного духа — достаточно вспомнить монументальные фигуры Эйзенштейна, Довженко, Вертова. Они обогатили кинематограф новым смыслом, говоря словами Маркса, практически показали, что искусство существует не для заработка. Они нашли себя в служении революции, идеи которой несли в широкие массы, способствуя их распространению во всем мире, включая и Африканский континент. Это было победоносное шествие социально активного, политического кинематографа, наложившего глубокий отпечаток на всю мировую культуру, а позднее — повлиявшего и на становление кино в Африке. Первые кинематографисты Африки, я в том числе, опирались в своих поисках на прочный фундамент найденного советской народной, революционной кинематографией, говорившей миру правду от имени победившего народа. Вот почему я считаю, что основной вклад советского кино в киноискусство самым непосредственным образом связан с завоеваниями Октябрьской революции, качественно изменившей характер мирового культурного развития.

Из мастеров советского киноискусства мне особенно близки Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко, которых я считаю своими наставниками: их фильмы неизменно увлекают и волнуют меня — я учусь на них, мысленно советуясь со своими учителями, я никогда не расстаюсь с книгами, теоретическими трудами этих двух великих художников, подлинных поэтов кинематографа. Они были разными людьми по складу характера, по своей биографии и увлечениям, но цели, которые они перед собой ставили, были общими, а своим творчеством они как бы взаимно дополняли один другого. Их шедевры я отношу к вершинам мирового киноискусства.

В ходе своего развития кинематография вашей страны постепенно формировалась как подлинно многонациональная, и это принесло замечательные плоды: республики, которые некогда были колониальными окраинами царской России, сегодня имеют свой кинематограф, органичную часть их национальной культуры, причем многие достигли таких успехов, что могут считаться в этом смысле школой для кинематографистов государств, где кино еще переживает стадию становления. Знакомясь с произведениями Чингиза Айтматова, в том числе и с экранизациями его книг, с фильмами, снятыми в Азербайджане или Туркмении, в других союзных республиках, получаешь очень много нового. Это самобытное, прекрасное искусство.

Каждые два года в Ташкенте встречаются кинематографисты стран Азии, Африки и Латинской Америки; на этом уникальном киносмотре демонстрируется много лент, созданных в странах, чья государственная история началась уже после Великого Октября. Для меня — это всегда встречи, несущие радость познания, новых впечатлений; экран фестивального Ташкента всякий раз дает подтверждения того, что идеи Великого Октября продолжают свое победное шествие по планете, воплощаясь в творениях искусства, участвующего в освободительной борьбе народов.

Кинематограф, рожденный Октябрьской революцией, его главные принципы и достижения пионеров социалистического киноискусства являются основой развития передового африканского кино. В меру имеющихся в моем распоряжении возможностей я в своем творчестве стараюсь следовать по пути воплощения жизненной правды на экране, по пути служения интересам народа, подлинному прогрессу.

Объективная закономерность современного мирового развития состоит в том, что страны социализма, рабочий класс капиталистических государств, демократические силы в развивающихся странах оказывают решающее воздействие на весь ход исторических событий. Если бы не Октябрьская революция, если бы не эти могучие силы в мире, Африка могла бы и до сих пор целиком находиться под колониальным гнетом. Культурная жизнь континента выглядела бы тогда совсем иначе, чем сегодня, и вряд ли можно было рассчитывать на возникновение своего кинематографа у африканских народов.

Социалистический строй обеспечивает наиболее благоприятные возможности для творчества во всех областях, включая сюда и искусство. Возьмем, к

примеру, небольшое социалистическое государство — Монголию, где до победы народной власти и речи не могло быть о собственном кинематографе. Сегодня Монголия наряду с другими странами Азии и Африки — участник такого представительного международного кинофестиваля, как Парижский. Уверен, что революционное по духу, народное киноискусство социалистической Монголии будет представлено вновь в программе Московского фестиваля и представлено достойно произведениями, отражающими новую историческую действительность.

Мы, африканские кинематографисты, не только постоянно учимся на опыте советских мастеров, но и получаем необходимую поддержку, конкретную помощь в нашей работе. Например, когда я работал над фильмом «Седдо», мне понадобилось сделать несколько комбинированных кадров. Западные кинофирмы обычно с неохотой раскрывают «секреты» техники подобных съемок — и я написал в Москву, в Союз кинематографистов, откуда мне тут же предложили направить в СССР оператора. Вскоре он вернулся, как говорится, во всеоружии необходимых технических сведений и навыков, что и позволило нам успешно завершить картину.

У сенегальских кинематографистов хорошие отношения с советскими друзьями и коллегами. Наши связи могли бы стать еще теснее, если бы не политика некоторых сил, мешающая полностью использовать возможности кино для упрочения дружбы и взаимопонимания, на пользу прогрессивной африканской культуре.

Предстоящий юбилей советской кинематографии — событие огромного международного значения. Ведь передовые кинематографисты многих и многих государств вместе с деятелями советского кино ведут общую борьбу за мир, социальный прогресс, за независимость народов. Мы полны решимости довести эту борьбу до полной и окончательной победы.

Достижения социалистического кинематографа, помощь Советского Союза и других социалистических стран — главные факторы, на которые опирается развитие киноискусства в молодых африканских государствах. С полной искренностью могу заявить, что только страны социализма могут обеспечить нам в этом деле необходимую поддержку, дать то, в чем мы, кинематографисты Африки, остро нуждаемся.

В заключение хочу пожелать новых творческих успехов моим друзьям и коллегам в Советском Союзе. До новых дружеских встреч!

Дакар

Хай Нинь,

режиссер (Вьетнам)

Нынешний год — год знаменательного юбилея советской кинематографии. 60-летие советского кино — огромное событие не только для кинематографистов СССР, но и для всех деятелей кино братских социалистических стран и передовых художников всего мира. Вьетнамские кинематографисты считают советское кино самым прогрессивным явлением в мировом киноискусстве; именно оно подарило человечеству шедевры, значение которых неподвластно времени. Их влияние распространилось далеко за пределы Страны Советов. Среди таких произведений — «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Чапаев», фильмы, которые вошли в историю мирового кинематографа вместе с именами их творцов, выдающихся художников, — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, братьев Васильевых.

Эти фильмы стали символом социалистического кинематографа, главной целью которого является служение широким народным массам. Они поразили и покорили мир не только как образцы высокого искусства, не только искренностью и своеобразием художественных образов, глубокой правдивостью в отражении жизни трудового народа и роста его социального сознания. Неоценимо важно и то, что в этих выдающихся произведениях реализовались творческие принципы, которые вскоре сложились в метод социалистического реализма. В 30-е годы, когда создавался «Чапаев», уже сформировался творческий метод советского кино. Обогащаясь с годами, в процессе развития живой художественной практики, этот плодотворный метод познания и отражения действительности был широко взят на вооружение искусством первой в мире социалистической страны, создал новый тип взаимоотношений художника с обществом. В этом, как я полагаю, и заключается важнейший вклад советского искусства в мировую культуру, определивший место советского кинематографа среди других кинематографий мира.

Источником творческих сил советского кино является преданность подлинно революционным идеалам, общественным целям, выдвинутым великим Лениным. Киноискусство Советского Союза тесно связано с жизнью народа, строящего коммунизм, и одновременно оно является интернационалистским по духу.

Бесспорны достижения советского кино в художественном решении темы Великой Отечественной войны советского народа. В целом ряде выдающихся фильмов разных лет запечатлен горячий патриотизм советских людей, их борьба против фашистской агрес-

сии, бессмертный подвиг во имя Родины.

Картины о людях, которые с оружием в руках мужественно отстаивали свободу и независимость свой страны, отразили и богатый внутренний мир советского человека, его коллективистское сознание. Отсюда — глубоко гуманистический характер советских фильмов о войне. Герои этих фильмов выражают типические черты гражданина социалистического общества, они обладают могучей силой убеждения, которой подвластны зрители разных стран мира.

В годы борьбы вьетнамского народа против империалистической агрессии США советские ленты о Великой Отечественной войне воодушевляли нас. Помню, как именно в те драматические дни декабря 1972 года, когда по приказу американского президента «В-52» двенадцать суток подряд совершали варварские налеты на Ханой, во всех кинотеатрах города была показана киноэпопея советского режиссера Юрия Озерова «Освобождение», воспринимавшаяся как историческое свидетельство позорной участи фашистских агрессоров, потерпевших полное поражение. В обстановке напряжения всех сил армии и народа, исполненных решимости выстоять и победить, этот фильм прозвучал как героическая песнь, поднимающая дух сопротивления.

Среди картин на современную тему нам особенно близки те, в которых отражаются важные общественные процессы, протекающие сегодня в социалистическом государстве, — «Твой современник», «Премия», «Человек на своем месте». Авторы этих произведений касаются сложных и злободневных вопросов взаимоотношений личности и времени, показывают наряду с позитивными явлениями и негативные стороны жизни, делая это мужественно и правдиво.

Для нас, вьетнамских кинематографистов, имеет особое значение тот факт, что в фильмах советских мастеров, посвященных современности, содержится глубокое понимание характера и психологии человека, их динамики в процессе поступательного движения общества. Огромные достижения в развитии экономики, науки и культуры не заслонили в искусстве отдельную человеческую судьбу, неповторимую индивидуальность каждого. Человек, будучи хозяином и творцом жизни, источником общественного прогресса во всех сферах жизни социалистического общества, закономерно является и главным объектом художественного творчества.

В ходе строительства социализма, в борьбе против империализма Франции, США, ныне — против экспансионизма пекинских гегемонистов, сложился новый тип гражданина социалистического Вьетнама, обладающего высокой сознательностью и твердой волей, решимостью оказать сопротивление любому агрессору, с какой бы стороны ни пришел он на нашу землю. Мы понимаем, что защита родины в нынешних условиях самым тесным образом связана с классовой борьбой, с борьбой за чистоту марксизма-ленинизма, которую мы воспринимаем как наш высокий интернациональный долг.

Все это находит свое воплощение в нашем творчестве, в таких фильмах, как, например, «Сложный рейс» или «Как я живу», а также во многих документальных лентах о вьетнамо-кампучийской пограничной войне, развязанной реакционной кликой приспешников Пекина: Пол Пота — Иенг Сари. В ближайшее время на экраны выйдут новые фильмы, художественные и документальные, повествующие о нашей борьбе против экспансионизма Пекина. Готовим мы и картины, посвященные историческим юбилеям, отмечаемым в 1980 году, — 50-летию образования Коммунистической партии Вьетнама, 90-летней годовщине со дня рождения великого вождя вьетнамской революции Хо Ши Мина, 35-летию Августовской революции.

История народов Вьетнама и Советского Союза имеет немало общего. Процесс становления и развития наших социалистических государств проходил в обстановке борьбы против внешней агрессии. У нас общие коммунистические идеалы, основанные на принципах марксистско-ленинского учения. Эти факторы идейно сближают наши кинематографии, между которыми давно уже установились прочные дружеские связи.

Советским режиссерам и операторам принадлежит не один фильм о национально-освободительной борьбе вьетнамского народа. Как и все советские люди, кинематографисты вашей страны были солидарны с нами в этой трудной и долгой борьбе. Мы помним Романа Кармена, который шел рядом с бойцами нашей армии в годы войны с французскими колонизаторами. В течение всего периода борьбы против американской агрессии советские документалисты вновь были рядом с вьетнамскими. Нам близко и дорого творчество Екатерины Вермишевой, создавшей документальные ленты «Его зовут Хо Ши Мин» и «Первая весна». Советские киноспециалисты много помогали молодой вьетнамской кинематографии в подготовке кадров.

В последние годы наши товарищеские, братские отношения становятся все теснее. Большая и бескорыстная помощь, оказанная советскими друзьями в создании документального фильма о Хо Ши Мине, представляется мне ярким выражением сотрудничества вьетнамской и советской кинематографий. У нас есть большие перспективы совместной работы в сфере киноискусства.

По случаю 60-летия советского кино мне хочется от ду-

ши поздравить наших советских коллег, пожелать им новых успехов в создании новых выдающихся произведений, достойных великой Страны Советов, героического советского народа.

Ханой

Иодзи Ямада,

режиссер (Япония)

Некоторые историки кинематографа склонны считать, что кино родилось в США, а затем получило теоретическое обоснование как вид художественного творчества в Советском Союзе. Точнее, однако, будет сказать, что, получив распространение в Соединенных Штатах как форма развлечения, оно усилиями советских художников, в частности Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, превратилось в искусство. В этом смысле, думается, можно смело считать советских кинематографистов «приемными родителями» кино; в дальнейшем весь ход развития мировой кинематографии в заметной степени зависел от результатов творческого поиска советских режиссеров. Известно, какое неизгладимое впечатление произвели на зрителей и деятелей культуры разных стран появившиеся на самой заре киноискусства работы Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова.

После второй мировой войны первым цветным фильмом, который посмотрели японские кинозрители, был «Каменный цветок» режиссера Александра Птушко. Эта увлекательная, красочная лента оказала заметное влияние на изменение представлений японцев о кинематографе.

В 50-е годы мне довелось увидеть много советских фильмов о войне, некоторые из которых помню и до сих пор.

В кинематографе Советского Союза в довоенные годы, как и сегодня, работала целая плеяда выдающихся режиссеров, ценность их вклада в киноискусство неоспорима. Среди них было и немало мастеров с мировым именем: во всех странах знают Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Довженко, Козинцева. Из кинематографистов-современников мне в первую очередь хочется упомянуть Василия Шукшина; будучи в Москве, я посмотрел почти все его картины. У меня сложилось мнение, что в фильмах Шукшина находят свое продолжение творческие принципы великих русских писателей — Антона Чехова и Максима Горького. Я питаю самое глубокое уважение к Шукшину, с которым был дружен; и хотя Василия Макаровича уже нет в живых, именно его мне хочется особо отметить среди нынешних деятелей советской кинематографии, богатой талантами.

Коренные отличия социально-экономической системы в Советском Союзе от условий жизни в капиталистических странах определяют существенные различия между советским и буржуазным кинематографом. В Японии, например, фильмы производят как товар, рассматривая кинематографию как средство получения прибыли. В СССР и других социалистических государствах кинопроизводство преследует совсем иные цели. Советский народ относится к кино как к важнейшему виду искусства, поэтому столь велико внимание к творчеству кинематографистов со стороны государства. Как и деятели других искусств, кинематографисты в СССР окружены постоянной заботой и работают в самой благоприятной для творчества обстановке.

В Японии, США и других капиталистических государствах преобладает мнение, будто в кино все решают деньги, что качество будущего фильма целиком зависит от вложенного в постановку капитала. Но ведь этот капитал непременно должен обеспечивать дивиденды... В таких условиях киноискусство постепенно приходит в упадок, а те действительно значительные картины, что время от времени появляются в Японии или в Соединенных Штатах, создаются не благодаря, а, скорее, вопреки существующей системе кинопроизводства.

Исходя из личных впечатлений, могу утверждать, что советские кинематографисты относятся к своему творчеству очень серьезно — и это дает хорошие результаты; с той же серьезностью и настойчивостью режиссеры и кинодраматурги в СССР стремятся преодолеть те слабости, которые, как и любому развивающемуся искусству, в известной мере свойственны и советскому кино. В этом я вижу один из залогов его будущих успехов.

Токио

Окончание публикации международной анкеты в следующем номере

В подготовке материалов номера принимали участие корреспонденты ТАСС за рубежом — В. Бесхромный, Н. Геронин, И. Голубев, Д. Горохов, Р. Князев, А. Кузьмин, Э. Крээм, В. Малышев, Г. Полетаев, В. Ржевский, Ю. Федутинов, В. Хреков, В. Чехонин, А. Шальнев, В. Шашков.

Михаил Ямпольский

Во Франции издана «История советского кино»

Французские киноведы Люда и Жан Шнитцер, чья книга «История советского кино. 1919—1940» освещается сегодня на страницах нашего журнала, являются авторами многих работ, посвященных советскому киноискусству.
В 1964 году вышла их первая книга «Двадцать лет советского кино. 1944—1964», затем в 1966 году появились две монографии «В. Пудовкин» (издательство «Сегерс») и «Довженко» (Университетское издательство). Также в 1966 году опубликован сборник (в сотрудничестве с Марселем Мартеном) «Советское кино в рассказах тех, кто его делал» (этот же сборник вышел в 1973 году в Мадриде на испанском).
В 1967 году под редакцией и в переводе Люды и Жана Шнитцер вышел сборник «Жизнь В. И. Ленина на экране», а в «Антологии кино — 1968» напечатана их монография, посвященная творчеству Дзиги Вертова.
В 1976 году вышла из печати книга «Юткевич, или Непрерывность авангарда», одновременно появились в их переводе два тома избранных теоретических произведений С. М. Эйзенштейна.
В настоящее время авторы заканчивают работу над вторым томом: «История советского кино. 1941—1980». Таким образом, активная и систематическая деятельность Люды и Жана Шнитцер, посвященная изучению теории и истории советского кино, весьма плодотворна. Книги авторов отличает глубокое знание материала и научная добросовестность, что обнаруживается с особой наглядностью на фоне работ ряда зарубежных «советологов», специализирующихся на искажении фактов и тенденциозном освещении истории и практики социалистического киноискусства.

С момента своего зарождения советская кинематография является мощной притягательной силой для левой, прогрессивной, интеллигенции и широких демократических кругов зрителей в капиталистических странах, будучи одновременно действенным революционизирующим фактором по отношению к буржуазному кино Запада. При этом советские фильмы за рубежом постоянно наталкивались на жесточайший цензурный контроль, всякого рода прокатные ограничения и дискриминацию, зачастую подвергаясь чудовищному искажению. Произвольные купюры в советских картинах и даже их перемонтаж с целью выхолостить революционное содержание и исказить идейный смысл делались на Западе, особенно в 20—30-е годы, настолько часто, что к этому там привыкли, считая подобную практику чуть ли не обязательной.

Положение с прокатом наших фильмов во Франции — до недавнего времени — не составляло исключения из общего правила. Еще в 20-е годы группа представителей французской интеллигенции создала специальную организацию «Друзья Спартака», занимавшуюся показом оригинальных, не тронутых цензурными ножницами советских лент и их популяризацией. История «Друзей Спартака», как и группы «Октябрь» во Франции в 20—30-е годы, их активная, настойчивая борьба против официальной прокатной политики, цензуры и полицейских запретов свидетельствует, наряду со многими другими фактами и обстоятельствами, об ожесточенности идеологических столкновений вокруг феномена советского кино, происходивших в различные моменты его 60-летней истории.

Однако сражение за советское кино во Франции шло не только в сфере проката. Не менее напряженная ситуация складывалась и в критике. Мощный аппарат буржуазной пропаганды в течение десятилетий намеренно искажал историю советской кинематографии, мистифицируя читателя и зрителя. Неоценимый вклад в дело объективного, правдивого освещения и анализа киноискусства нашей страны внесли выдающиеся киноведы-марксисты Леон Муссинак и Жорж Садуль. Однако до насто-

ящего времени во Франции не появлялось фундаментального труда о советском кинематографе, который мог бы противопоставить измышлениям наших идейных противников достаточно полную, серьезно документированную и опирающуюся на строго научную концепцию историю самой передовой кинематографии мира.

В начале 1979 года в издательстве «Пигмалион» вышла книга объемом более четырехсот страниц, написанная известными французскими киноведами Людой и Жаном Шнитцер — «История советского кино. 1919—1940» [1], которая в значительной степени восполняет этот пробел. Книга Шнитцер, плод их многолетнего труда, является первым томом задуманной авторами общей истории советского кино за шестьдесят лет.

Шнитцер поставили перед собой задачу не только дать французскому читателю исчерпывающую информацию о советском киноискусстве, но и предложить ему научную марксистскую концепцию всей сложной эволюции этого уникального явления, противопоставляя столь характерному для буржуазного киноведения чисто эстетическому подходу — социологический анализ.

Многонациональный кинематограф нашей страны, его зарождение и все последующее развитие неразрывно связаны с судьбами социалистического общества. Вот почему понять его в целом, равно как и значение каждого отдельного кинопроизведения, можно лишь с учетом тех идейно-художественных задач, которые выдвигались перед искусством на различных этапах истории нашей страны. Этот привычный для отечественного искусствознания постулат отнюдь не представляется столь очевидным для многих западных историков кино. Социологический подход к проблемам и явлениям киноискусства отчетливо выделяет труд Шнитцер на фоне многих аналогичных работ по истории кино, появляющихся во Франции и других капиталистических странах, позволяя авторам глубоко исследовать



обширный материал первого двадцатилетия развития советской кинематографии.

20-е годы — эпоха революционного преобразования художественной культуры в СССР — время расцвета советского кино. Всего за несколько лет в стране, где дореволюционный опыт в области кино был весьма ограничен, возникло киноискусство, занявшее центральное место в мировом кинопроцессе. Загадка неожиданного и ослепительного генезиса! От правильности ответа на нее во многом зависит и верное понимание дальнейшего пути развития кинематографии нашей страны.

Анализируя первые опыты советского кино, Шнитцер проявили оригинальный подход. Отмечая новаторство возникшего искусства, они пытаются выявить в нем традиции, то есть то, чего обычно не хотят «замечать» иные западные киноведы. Политическая «ангажированность»? Но ведь это глубинная традиция рус-

[1] Luda et Jean Schnitzer. Histoire du cinéma soviétique. 1919—1940. Paris, Pygmalion Gérard — Watelet, 1979.

ской демократической культуры. Дидактический характер? Но разве не связан он с этической направленностью классического романа XIX века?..

Исходя из этой важнейшей предпосылки, наличия преемственности в развитии советского кинематографа с самых первых его шагов (ключевой момент авторской концепции), на страницах книги освещается столь сложная и постоянно искажаемая буржуазной эстетикой проблема, как проблема социалистического реализма — творческого метода нашего кино, и — другой, не менее существенный и вызывающий множество идеологических спекуляций вопрос: о сложной диалектической взаимосвязи советского кинематографа 20-х и 30-х годов. Но об этом говорится ниже. А пока следует первый важный вывод: «Таким образом, мы должны отметить, что во все времена русские художники считали этическое и эстетическое элементами, в равной мере необходимыми искусству, и никогда не пытались разъединить два этих принципа. «Ангажированность» кинематографистов — и всех советских художников вообще — вытекает из очень давней тенденции». Отсюда следует и весьма существенное заключение о том, что в советском искусстве, как и в русском классическом, содержание всегда превалировало над формой, и — утверждение, что «наиболее убежденные советские «формалисты» всегда подчиняли свой поиск идее» [2].

В этом полемическом по своей формулировке посыле содержится, на наш взгляд, залог правильного понимания всех художественных экспериментов советского кино в 20-е годы и сущности тех глубинных различий, которые существуют между ранними опытами Эйзенштейна или Вертова и опытами французского «авангарда».

На первых же страницах книги Шнитцер постулируют целый перечень качеств, характеризующих сущность советского кино; без учета их невозможен никакой серьезный разговор о его истории. В их число, как полагают авторы, входят:

политическая «ангажированность»;

связь с нравственной традицией, сообщающей эстетике кино новое качество;

отсутствие экономического, коммерческого давления;

связь эволюции советского кино с основными этапами развития советского общества — как фактор, оказавший на него гораздо большее влияние, нежели явления кинопроцесса на Западе;

воспитательная направленность, имеющая особую важность в условиях построения нового общества в стране, где значительная часть населения была тогда еще неграмотна.

Некоторые весьма существенные качества будущего советского кино проступают, по мнению авторов, еще в кинематографе дореволюционной России: это, в частности, намечавшаяся демократическая традиция и связь с русской классической литературой.

Однако, выявляя в кинематографе 20-х годов некие общие для всего советского кино доминирующие качества, Шнитцер не забывают и о том особенном, индивидуальном, что было свойственно различным тенденциям кинопроцесса и творчеству отдельных мастеров этого периода. Заслуживает внимания попытка Шнитцер выявить несколько ведущих направлений в раннем советском кинематографе (1921—1924). Авторы видят четыре (это деление, конечно, условно) таких направления. Первое, в терминологии Шнитцер, представляют «крайне правые» — Чардынин, Желябужский, Разумный и близкий к ним Протазанов, то есть режиссеры, сформировавшиеся еще в русском дореволюционном кино. В пределах «левого» фланга молодой советской кинематографии Шнитцер выделяют еще три направления: Кулешова и его школу, ФЭКС, Вертова.

Выявление этих четырех направлений само по себе возражений не вызывает, хотя и нельзя согласиться с предложенной авторами градацией советского кино данного периода по степени его «левизны». Ведь очевидно, что полемический отказ от форм игрового кино у Вертова не может считаться критерием оценки его кинематографа как более «левого» по

[2] Ibid., p. 11—12.

сравнению с эксцентрическим кинематографом фэксов или художественными исканиями Льва Кулешова. Да и вообще распространение традиционно принятых в политике и идеологии терминов «левый» и «правый» на область эстетики, без ясных оговорок, вряд ли правомерно.

Впрочем, для Шнитцер куда более важны те характеристики этих различающихся направлений, что о б ъ е д и н я л и их в могучем социально-эстетическом потоке, который вскоре прорвался за пределы экспериментаторских эксцессов и привел к созданию «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Октября» и других шедевров советского кино 20-х годов.

На анализе фильма «Броненосец «Потемкин», проведенном Шнитцер, есть смысл остановиться особо. Как известно, лентам Сергея Эйзенштейна во Франции посвящены десятки серьезных киноведческих работ. В конце 60-х годов молодая французская кинокритика заново открыла для себя творчество Эйзенштейна немого периода. Одна за другой стали выходить статьи, посвященные метафорическому языку «Октября», монтажу «Потемкина». В 1976 году издательство «Альбатрос» выпустило, например, интересную книгу Мари-Клер Ропарс и Пьера Сорлена «Октябрь» — Письмо и идеология», где структура выдающегося фильма Эйзенштейна подвергнута тщательному разбору.

Шнитцер, обратившись к творчеству Эйзенштейна, пошли иным путем. Поступившись детальным анализом структуры, они акцентируют внимание на политическом звучании фильма, стремясь донести до читателя социальный пафос «Потемкина», без понимания которого вообще не может быть разговора о значении этого произведения. Шнитцер отмечают: «Говорят об эстетике «вещи в себе», цитируют великолепные стилистические находки: детскую коляску, летящую по знаменитой лестнице, вздыбившихся гневных мраморных львов, но забывают о трагическом смысле этих метафор, которые не стали холодными риторическими фигурами лишь благодаря оживившему их пламенному чувству» [3].

[3] Ibid., p. 50.

Главным критерием авторов в оценке фильмов являются не отвлеченно-эстетические характеристики, а их идейная направленность и степень их эмоционального воздействия на зрителя, от которого зависит и социальный эффект каждого конкретного произведения.

Лаконичен, но убедителен разбор немых фильмов Всеволода Пудовкина и Александра Довженко, в творчестве которых, как и в творчестве Эйзенштейна, Шнитцер постоянно отмечают их глубокий революционный пафос. Надо надеяться, что большой интерес во Франции вызовут страницы книги, посвященные мало известному за рубежом фильму Николая Шенгелая «Элисо».

Большое внимание авторы уделяют зарождению в недрах немого кино тех направлений, которые дадут бурные всходы в советском кинематографе 30-х годов. Особо выделяются «Кружева» Сергея Юткевича, фильмы Абрама Роома и Фридриха Эрмлера, обращается внимание на новизну их тематики, взгляда художника на мир, изменение форм пафосности — по сравнению с теми, которые встречались в советских фильмах 1925—1927 годов.

Раздел, посвященный кинематографу нового периода, занимает сравнительно небольшую часть книги. Этим объясняется некоторая беглость, а местами — конспективность изложения. Впрочем, известная диспропорция в композиции книги (30-м годам отведено почти в четыре раза больше места, чем 20-м) вполне понятна. Во-первых, в работах по истории киноискусства, в различное время появившихся во Франции (да и в других западных странах), советское кино немого периода, как правило, освещается достаточно полно, тогда как кинематограф 30-х годов чаще всего демонстративно игнорируется. Во-вторых, стремление авторов выявить преемственность в развитии советского киноискусства двух этих периодов, решительно развенчать популярный миф буржуазного киноведения о «крушении» нашего кинематографа в 30-е годы, якобы утратившего свое революционное, новаторское значение, потребовал более детального анализа фильмов и идейно-художественных тече-

ний, относящихся именно к 30-м годам. В-третьих, раздел о кино 20-х годов дополнен уникальными по своему содержанию документальными материалами, помещаемыми отдельно. Это — беседы известных мастеров советского кино с авторами, переводы фрагментов из книг. В результате читатель имеет возможность глубже ознакомиться с кинематографом 20-х годов и через свидетельства более чем авторитетных очевидцев, активных участников кинопроцесса: Льва Кулешова, Сергея Юткевича, Анатолия Головни, Григория Козинцева, Сергея Герасимова, Михаила Ромма, Евгения Габриловича. Превосходный подбор впервые публикуемых текстов, содержащих не только сведения чисто мемуарного характера, но и теоретические высказывания выдающихся художников, значительно повышает научную ценность книги Шнитцер.

Центральной проблемой второй части труда является проблема социалистического реализма.

Указывая на крайнюю запутанность и мистифицирующий характер толкования теории и практики социалистического реализма в буржуазной киноведческой литературе, Шнитцер пишут: «Для безусловных противников социалистического реализма искусство, которое на него опирается, — лишь способ передачи подрывных идей... Что же касается его сторонников, то они остерегаются любого «нормативного» определения, которое могло бы помешать социалистическому реализму следовать ходу Истории» [4].

Избегая действительно неуместной здесь, противоречащей марксистско-ленинской эстетике нормативности, Шнитцер справедливо утверждают, что сущность метода социалистического реализма не поддается выявлению какими бы то ни было приемами семиотического анализа, поскольку заключена прежде всего в самой концепции мира и человека, принятой художником, стоящим на передовых идейных, мировоззренческих позициях. Одновременно авторы подчеркивают, что эта концепция не является произвольным вымыслом теоретиков, но естественно возникает в ходе всего исторического развития человечества.

Авторы книги указывают на связь основ социалистического реализма с содержанием самого акта художественного творчества, отмечая, что «творческий акт, постижение мира путем его моделирования, также показывает человеку, что его активная позиция по отношению к окружающему есть важнейший элемент его бытия, истинный смысл жизни» [5].

Глубокое осознание человеком своей роли в деле общественно-исторического прогресса, основанное на марксистских идеологических принципах, и приводит, по справедливому суждению авторов, к закономерному формированию и утверждению метода социалистического реализма. «Принципы социалистического реализма, — отмечается на страницах книги, — связаны с общими законами художественного творчества» [6], которые, в свою очередь, диалектически связаны с законами общественного, социального творчества. В ходе дальнейших рассуждений Шнитцер верно говорят о связи метода социалистического реализма с диалектическим синтезом, преодолевающим первичную аналитическую ступень восприятия мира, подчеркивают его созидательный, преобразующий характер и вытекающий отсюда исторический оптимизм социалистического художественного творчества.

Авторы особо подчеркивают значение правдивого изображения действительности в искусстве социалистического реализма, неизменно рассматривающего действительность в процессе ее преобразования человеком; обращаясь к вопросу о многообразии художественных форм, показательном для творческого метода социалистического реализма, Шнитцер относят революционную романтику к числу его составных частей.

Существенно важно следующее положение концепции, принятой авторами: опираясь на исторические факты, они показывают, что еще до того, как в 30-е годы были сформулированы основные положения теории социалистиче-

---

[4] Ibid., p. 240.

[5] Ibid., p. 243.

[6] Ibid., p. 248.

ского реализма, главные принципы этого творческого метода воплотились в лучших советских фильмах 20-х годов. А это означает, во-первых, что теория метода явилась обобщением предшествующего художественного опыта, а не была волюнтаристски навязана нашему искусству, как ошибочно полагают некоторые исследователи на Западе; во-вторых, отсюда со всей очевидностью вытекает преемственность двух этапов развития советского кино (20-е и 30-е годы), причем момент теоретического осмысления творческого метода, после которого его внедрение в художественную практику приняло широкий размах, трактуется не как веха, разделяющая два периода в истории нашего киноискусства, а как закономерно наступивший этап подъема советского кино на новую ступень.

Наряду с другими, эти принципиальные положения книги Шнитцер выводят ее за рамки чисто исторического исследования, имеют важное теоретическое и практическое значение.

Принципы социалистического реализма, вначале рассматриваемые авторами в теоретическом плане, разъяснение авторской точки зрения на творческий метод советского киноискусства создают теоретическую предпосылку всего последующего изложения. Развитие кинопроцесса в нашей стране в 30-е годы представляется авторам как результат широкого и разнообразного воплощения возможностей метода социалистического реализма; они видят в этом практическое подтверждение плодотворности творческого метода, фундаментальные положения которого излагались и комментировались в книге ранее. Отсюда — необычное композиционное построение «Истории советского кино», принятое Шнитцер.

Прежде всего, авторы сознательно отказываются от хронологического принципа компоновки материала, группируя его по тематическим главам. Подобный подход имеет как свои достоинства, так и некоторые недостатки. С одной стороны, он способствует более глубокому раскрытию внутренних взаимосвязей между отдельными явлениями в советском киноискусстве, с другой — несколько усложняет понимание его общей эволюции. «Синхронный» срез истории советского кино, данный на страницах книги, оправдывает, например, то отчасти неожиданное обстоятельство, что рассказ о советском кинематографе 30-х годов начинается с «Чапаева», с фильма, появление которого хронологически отмечает середину данного периода.

Классическое произведение Георгия и Сергея Васильевых рассматривается авторами как принципиально важное, центральное явление в советском кино 30-х годов; анализируя эстетику «Чапаева», Шнитцер выявляют ведущую, по их мнению, тенденцию, обозначившуюся в 30-е годы, — «гуманизацию эпического персонажа», понимая под этим, видимо, обострение интереса кино к отдельной личности, вовлеченной в события эпического масштаба.

И хотя авторы с излишней, быть может, категоричностью противопоставляют «Чапаева» метафорическому кинематографу предшествующего периода, они одновременно отмечают, что эта картина дает пример органического соединения традиций и новаторства в киноискусстве.

Показатель отхода от преимущественно метафорической образности Шнитцер видят, к примеру, в изменении характера функционирования предметов материального мира на экране. Если в 20-е годы вещи в фильме нередко несли существенную долю всей смысловой нагрузки, могли символически подменять человека, обозначать ситуацию или ее разрешение и т. п., то в последующее десятилетие предмет в фильме все более превращается в атрибут, попадает в безусловное подчинение к человеку. В этом смысле весьма убедителен проведенный Шнитцер анализ знаменитой сцены с картошкой из «Чапаева».

Интересно в киноведческом плане и сопоставление «Чапаева» и «Щорса» Александра Довженко, с помощью которого авторы подтверждают одно из основных положений книги: о стилевом разнообразии, проявившемся во многих значительных фильмах 30-х годов, близких по теме и материалу. Шнитцер исключительно продуктивно используют недостаточно исследованный феномен тематической близости в нашем кино 30-х годов для выявления

особенностей личностных художнических интерпретаций в пределах общего тематического направления.

Любопытны соображения авторов относительно влияния поэтики народной песни на эстетику «Чапаева» — равно как и ряд других точных киноведческих наблюдений. В целом же «Чапаев» рассматривается в книге как пример синтеза «поэтического» и «прозаического» кинематографа.

Вопрос о «прозаическом» и «поэтическом» направлениях в нашем кинематографе 30-х годов, представляющий большой исторический и теоретический интерес, недостаточно освещенный и сегодня, выдвигает перед исследователем ряд сложных задач, даже на уровне терминологии. Шнитцер не обходят его, отмечая, в частности, следующее: «В 1935 году термины «поэтическое кино», «прозаическое кино» имели особый смысл. Поэтическими считались фильмы метафорического монтажа, а также те, в которых герой представлял собой некое «обобщение». С другой стороны, ленты, которые попросту рассказывали историю, сколь бы поэтичной она ни была, картины, в которых фигурировали живые, конкретные люди, автоматически относились к категории «прозаических». Это, понятно, приводило к путанице, иногда — к очень курьезным результатам» [7]. Условность категорий «поэтического» и «прозаического» хорошо показана авторами на примере фильма Ефима Дзигана «Мы из Кронштадта», который, если принять вышеназванные критерии, не может быть отнесен ни к одной из двух «рубрик».

Авторская трактовка «прозаического» кинематографа занимает в книге обширное место и может представить значительный интерес для отечественных киноведов.

Шнитцер рассматривают различные «архетипы» «прозаического» кино, выделяя в каждом некую доминанту. Это позволяет сделать важный в методологическом отношении вывод — о том, что «объединительная» категория «прозаического» кинематографа на самом деле включала в себя фильмы совершенно различных типов, относимые к «прозе» лишь по некоторым своим эстетическим качествам.

Например, к «прозаическому» кино причисляли в свое время трилогию о Максиме Григория Козинцева и Леонида Трауберга, хотя в этих фильмах разрабатывается типичная для «поэтического» кинематографа 20-х годов тема революционной борьбы, а в образной структуре есть элементы эксцентрики. Вместе с тем есть основания отнести трилогию к «прозаическому» направлению, поскольку быт рабочей окраины изображается здесь подробно, в конкретных деталях и образ главного героя, революционера, показан без «эпической возвышенности». По мнению Шнитцер, основным достижением создателей трилогии о Максиме была принадлежность центрального характера к типу «человека из народа», что позволяло широкому зрителю отождествлять себя с героем. Тому же способствовала и простота сюжетного построения истории Максима. Нам представляется, что отмечаемый авторами «прозаизм» трилогии как качество, допускающее идентификацию зрителя с героем, в первую очередь говорит об углублении демократических традиций нашего кино в 30-е годы; однако само по себе такое наблюдение следует расценить как важное и продуктивное для киноведческого анализа.

Интересным кажется нам и сравнение поэтики трилогии с образной выразительностью «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта, тем более что такое сравнение заостряет внимание на некоторых ее эксцентрических мотивах, на роли песни (вспомним знаменитый «Шар голубой») в эстетической конструкции произведения. Одновременно такая, вполне правомерная, аналогия, снова выводит фильмы Козинцева и Трауберга за пределы «прозаического» направления, каким его нередко представляли в 30-е годы.

Оригинален подход Шнитцер к другой группе фильмов, объединенных ими по тематическому признаку. Это фильмы, в которых ведущей является тема труда; истоки данного тематического направления в советском кино авторы книги находят в картинах «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова, «Иван» Александра

---

[7] Ibid., p. 284.

Довженко и в первую очередь во «Встречном» Сергея Юткевича и Фридриха Эрмлера.

Заинтересованное внимание к теме труда в советском кино именно со стороны французских исследователей имеет особое значение. Как указывают авторы книги, обращение советских кинематографистов к трудовым будням народа, совершившего революцию, в известной мере обусловило охлаждение левой интеллигенции Запада к нашему кино, наметившееся в 30-е годы. Этот момент по-своему драматичен и, пожалуй, впервые, спустя почти 50 лет, находит на страницах книги правильное объяснение.

Известно, с каким горячим и искренним энтузиазмом встречали в западных странах, в том числе и во Франции, советские ленты, появившиеся в 20-е годы. И вдруг — разочарование, неприятие... Дело в том, что вполне закономерное и естественное внимание мастеров советского кино к теме созидательного и преобразующего труда выглядело в глазах многих радикально настроенных представителей западной интеллигенции чуть ли не... предательством революционных идеалов. Как отмечают авторы, «для художественного авангарда на Западе революция и труд были и являются несовместимыми вещами» [8]. Столь парадоксальная, в принципе ошибочная позиция основана на извращенном понимании марксистского тезиса об отчуждающем характере труда в капиталистическом обществе, на свойственном части западной интеллигенции взгляде на физический труд как на унизительную процедуру, на вполне понятном в условиях буржуазного общества отождествлении труда с эксплуатацией. Таковы некоторые причины трагической ошибки, имевшей серьезные последствия и для судеб художественной культуры Запада. Сопоставляя расцвет жизнеутверждающего искусства в СССР и закат сюрреализма во Франции 30-х годов, окончательный переход последнего на позиции пессимизма и психологической интроспекции, утрату контактов с действительностью, — Шнитцер справедливо заключают, что потеря взаимопонимания между двумя художественными авангардами ускорила, разумеется, их принципиальное расхождение и перерождение западного авангарда в декадентское искусство, действительно далекое и от идеалов революционного преобразования мира, и от принципов реализма.

Страницы книги, раскрывающие сложные, противоречивые отношения советского искусства 30-х годов с западной интеллигенцией, имеют исключительную важность для понимания происхождения устойчивого мифа буржуазного искусствознания, согласно которому 30-е годы были периодом упадка советского кино.

Вскрывая социально-исторические корни этого мифа, авторы книги решительно развенчивают его, убедительно доказывая, что широкое освоение темы труда в советском кинематографе явилось логическим результатом всего предшествующего развития нашего киноискусства, социалистического общества и привело к значительным достижениям советского кино в 30-е годы.

На первое место среди них авторы ставят «Встречного», о котором сказано: «Первая ласточка, предвещавшая появление повествовательного кино, «Встречный» был новаторским, почти революционным фильмом» [9]. С такой оценкой нельзя не согласиться, хотя определение картины Юткевича и Эрмлера как провозвестницы «повествовательного» кинематографа требует уточнения.

Действительно, в основе фильма лежит весьма несложная история, его главная коллизия проста и однозначна. «Удивительно, — пишут Шнитцер, — что, исходя из столь схематичных предпосылок, оказалось возможным построить столь сильное и оригинальное произведение» [10]. Нам, однако, думается, что лапидарность сюжета «Встречного» (авторы называют его даже «стереотипным», хотя таковым он может показаться лишь на фоне ряда последовавших эпигонских подражаний) является прямым результатом сознательного художественного выбора. Ведь простота коллизии

---

[8] Ibid., p. 304.

[9] Ibid., p. 315.

[10] Ibid.

«Встречного» — не только забота о доступности, но, что не менее существенно, и своего рода вызов, вполне удавшаяся попытка доказать возможность создания полноценного художественного произведения на будничном материале. Тонкая разработка вещной, «бытовой», материальной стихии, человеческого характера и поведения внутри жизненной конкретности — диалектически отрицает интригу, во всяком случае, отводит ей второстепенную роль. В этом заключается огромное новаторское значение «Встречного» для советского киноискусства.

«Встречный» породил целое направление в советском кино, основные черты которого разбираются авторами в главе, удачно озаглавленной «Разгримированное искусство». Здесь речь идет о картинах Юлия Райзмана, снятых по сценариям Евгения Габриловича, и о фильмах Сергея Герасимова. На примерах таких лент, как «Последняя ночь», «Машенька», «Семеро смелых», «Комсомольск», анализируя их сюжет и художественные особенности, авторы углубляют и уточняют некоторые положения, касающиеся «психологии обыденного» в советском кинематографе 30-х годов.

Значительный интерес представляет обширный раздел, посвященный советским фильмам на историческую тему.

Известно, что некоторые важные черты подхода советских кинематографистов к осмыслению событий национальной истории, в полной мере проявившиеся в 40-е годы, наметились еще во второй половине предшествующего десятилетия. Соотнесение этого направления с ведущими тенденциями развития нашего киноискусства и его всесторонняя объективная оценка представляют определенную теоретическую сложность. Шнитцер пытаются выявить специфику советского исторического фильма, обращая внимание на его принципиальные отличия от распространенного в буржуазном кинематографе «анекдотически описательного» стиля исторических постановок. Наиболее существенным, с точки зрения авторов, здесь является показательное для советских фильмов на исторический сюжет соотнесение ключевых моментов отечественной истории с современностью; таким путем, по выражению Шнитцер, извлекается «мораль истории».

Интерес к историческим сюжетам, отмечается в книге, указывает не только на связь кинематографа с классической литературной традицией, но и на столь типичный для художников России историзм мышления. Экстраполяция истории в современность, обостренное чувство «исторической этики», неизменно показательные для русской художественной культуры, обусловили восприятие принципа историзма эстетикой социалистического реализма.

Две тенденции, характерные для советского исторического фильма в 30-е годы, анализируются Шнитцер при разборе двух принципиальных в этом смысле произведений — «Александра Невского» Сергея Эйзенштейна и «Петра I» Владимира Петрова.

Вершинным достижением того направления в советском кинематографе, на котором разрабатывалась проблема взаимосвязи личности и народа в истории, авторы книги считают Лениниану Михаила Ромма и Сергея Юткевича. Шнитцер выявляют некоторые существенные черты Ленинианы, говорят о ленинских фильмах 30-х годов с обстоятельной подробностью. Они обращают внимание на сложность жанровой структуры фильмов о Ленине, объединяющей признаки историко-биографических и психологических кинопроизведений, в результате чего эти картины дают новаторский для кинематографа своего времени взгляд на историю — с подробной мотивацией действий персонажей, оказавших влияние на ход исторического развития. Исторический психологизм фильмов Ленинианы, говорится в книге, ведет к внедрению в их художественную систему принципа «диалогичности», под которым авторы понимают анализ логики исторических событий через диалог «логики старого и нового»[11]. Это расширяет представления о генезисе Ленинианы, устанавливая ее связь с элементами диалогичности, присутствовавшими в фильмах историко-революционной темы, появившихся ранее, например, в «Чапаеве».

---

[11] Ibid., p. 386.

Психологизм Ленинианы позволяет раскрыть смысл классовой борьбы через логику поведения и мышления персонажей. В качестве убедительных примеров такого художественного приема Шнитцер цитируют беседу о гуманизме между Лениным и Горьким из фильма «Ленин в 1918 году» и разговор Ленина с солдатом Шадриным из картины «Человек с ружьем». В обоих случаях видно, как «диалогизм» сценарного построения замещает дидактическую монологичность, встречавшуюся в исторических лентах предшествующего периода.

«Диалогичность, психологическая мотивированность поведения героев в определенной исторической ситуации, выявленные авторами книги на примере Ленинианы, дают им ключ к верному пониманию художественных особенностей других кинопроизведений данного периода, в частности, «Великого гражданина» Фридриха Эрмлера, по поводу которого Шнитцер замечают, что это «не просто говорящий, но д и с к у т и р у ю щ и й (подчеркнуто мною. — *М. Я.*) фильм»[12]. По справедливому суждению авторов, «Депутат Балтики» и «Член правительства» Иосифа Хейфица и Александра Зархи также во многом основаны на развернутом драматическом «диалоге» между старым и новым сознанием.

Не вызывает сомнений тот факт, что «диалог» двух идейных, мировоззренческих позиций, двух культур, двух типов исторического сознания, вышедший на первый план в советском кинематографе 30-х годов, превращает наиболее значительные фильмы этого периода в явление исключительное в мировом киноискусстве. Разработка этой важной проблемы на основе принципов марксистско-ленинской эстетики — важная заслуга авторов «Истории советского кино».

В рамках отдельной статьи нет возможности подробно охарактеризовать все наблюдения авторов, большая часть которых отличается научной объективностью, точностью, логической обоснованностью. Материал книги исключительно богат, изложение насыщено фактами, описание которых, как правило, сопровождает глубокий, серьезный анализ. Нельзя не отметить, в частности, интересные разборы работ Александра Медведкина, Бориса Барнета, Ивана Пырьева, Николая Экка, Григория Александрова, Марка Донского, Григория Рошаля и Веры Строевой, Михаила Чиаурели, Николая Шенгелая, Амо Бек-Назарова, Льва Арнштама, поздних фильмов Всеволода Пудовкина и многих других произведений, ставших ценнейшим вкладом в советское и мировое киноискусство.

Как и для любого фундаментального труда по истории кино, фактография, ее полнота и точность весьма важны для книги Шнитцер. Однако, как, вероятно, уже уяснил читатель, значение работы, выполненной авторами книги, не исчерпывается обширным и тщательным подбором материала, до настоящего времени лишь фрагментарно, а зачастую с предвзятых, приводивших к явному искажению исторической картины позиций освещавшейся в зарубежной литературе по кино. Самое ценное в «Истории советского кино» Люды и Жана Шнитцер — ее научная, марксистская концепция. Измышлениям наших идейных противников книга противопоставляет отнюдь не декларативный, а убедительный и всесторонне обоснованный анализ сложной эволюции советского довоенного кинематографа. Опираясь на марксистско-ленинское понимание сущности и общественного предназначения искусства, авторы дают широкую историческую панораму советского кино за два десятилетия его развития, выявляют его идейные и эстетические особенности, его роль и место в социальной и культурной жизни нашей страны, его непреходящее значение для прогрессивного мирового кинематографа, разбивая многие из созданных буржуазным искусствоведением мифов.

Впереди — работа над вторым томом «Истории советского кино». Большой и в целом успешный труд, уже проделанный Людой и Жаном Шнитцер, позволяет рассчитывать, что французские исследователи, наши друзья, удачно завершат начатое ими столь важное и нужное дело.

---

[12] I b i d., 391.

Советские призеры Московских международных кинофестивалей

I МКФ (1959)

Большой приз — фильму **«Судьба человека»**, режиссер Сергей Бондарчук («Мосфильм»).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Серебряная медаль — фильму **«Покорители моря»**, режиссер Роман Кармен (ЦСДФ).

II МКФ (1961)

Большой приз — фильму **«Чистое небо»**, режиссер Григорий Чухрай («Мосфильм»).

III МКФ (1963)

Серебряный приз фильму **«Порожний рейс»**, режиссер Владимир Венгеров («Ленфильм»).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Серебряный приз — фильму **«Март-апрель»**, режиссер Иван Горчилин (ЦСДФ)

IV МКФ (1965)

Большой приз — фильму **«Война и мир»**, режиссер Сергей Бондарчук («Мосфильм»).

Приз за лучшее исполнение мужской роли — **Серго Закариадзе** (фильм «Отец солдата», «Грузия-фильм»).

Диплом — актрисе **Людмиле Савельевой** за исполнение роли Наташи в фильме «Война и мир» («Мосфильм»).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Приз — фильму **«Месяц доброго солнца»**, режиссер Владлен Трошкин (ЦСДФ).

V МКФ (1967)

Большой приз — фильму **«Журналист»**, режиссер Сергей Герасимов (Киностудия имени Горького).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Серебряный приз — **«Сказ об одной русской матери»**, режиссеры Борис Карпов, Павел Русанов (ЦСДФ).

По конкурсу детских фильмов:

Серебряная медаль — фильму **«Варежка»**, режиссер Роман Качанов («Союзмультфильм»).

VI МКФ (1969)

Золотой приз — фильму **«Доживем до понедельника»**, режиссер Станислав Ростоцкий (Киностудия имени Горького).

Специальный приз — режиссеру **Ивану Александровичу Пырьеву**, постановщику фильма «Братья Карамазовы» — в ознаменование его выдающихся заслуг в развитии киноискусства.

По конкурсу короткометражных фильмов:

Приз — фильму **«Юность мира»**, режиссер Леонид Махнач (ЦСДФ).

По конкурсу детских фильмов:

Золотой приз — фильму **«Зимнее утро»**, режиссер Николай Лебедев («Ленфильм»).

VII МКФ (1971)

Золотой приз — фильму **«Белая птица с черной отметиной»**, режиссер Юрий Ильенко (Киностудия имени А. П. Довженко).

Приз за лучшее исполнение женской роли — **Аде Роговцевой** (фильм «Салют, Мария»,

Специальный приз жюри — фильму **«Гойя»**, режиссер Конрад Вольф («Ленфильм» — ДЕФА, ГДР).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Приз — фильму **«Горячий ветер свободы»**, авторы-операторы Владимир Комаров, Олег Лебедев (ЦСДФ).

Специальный приз — фильму **«Интернационал»**, режиссеры Александр Светлов, Александр Шейн («Мосфильм»).

По конкурсу детских фильмов:

«Внимание, черепаха!», режиссер Ролан Быков («Мосфильм»).

VIII МКФ (1973)

Золотой приз — фильму **«Это сладкое слово — свобода»**, режиссер Витаутас Жалакявичус («Мосфильм» совместно с Литовской киностудией).

Приз за лучшее исполнение мужской роли **Рамазу Чхиквадзе** (фильм «Саженцы» — «Грузия-фильм»).

По конкурсу короткометражных фильмов:

Приз за удачное решение темы борьбы человека за сохранение природы — фильму **«Идущие в пламя»**, режиссер Феликс Соболев («Киевнаучфильм»).

По конкурсу детских фильмов:

Серебряный приз — фильму **«Точка, точка, запятая»**, режиссер Александр Митта «(Мосфильм»).

IX МКФ (1975)

Золотой приз — фильму **«Дерсу Узала»**, режиссер Акира Куросава («Мосфильм»).

По конкурсу детских фильмов:

Серебряный приз — фильму **«Москва — Кассиопея»**, режиссер Ричард Викторов (Киностудия имени Горького).

X МКФ (1977)

Золотой приз — фильму **«Мимино»**, режиссер Георгий Данелия («Мосфильм»).

Специальный приз жюри — фильму **«Ночь над Чили»**, режиссеры Себастьян Аларкон, Александр Косарев («Мосфильм»).

По конкурсу короткометражных фильмов:

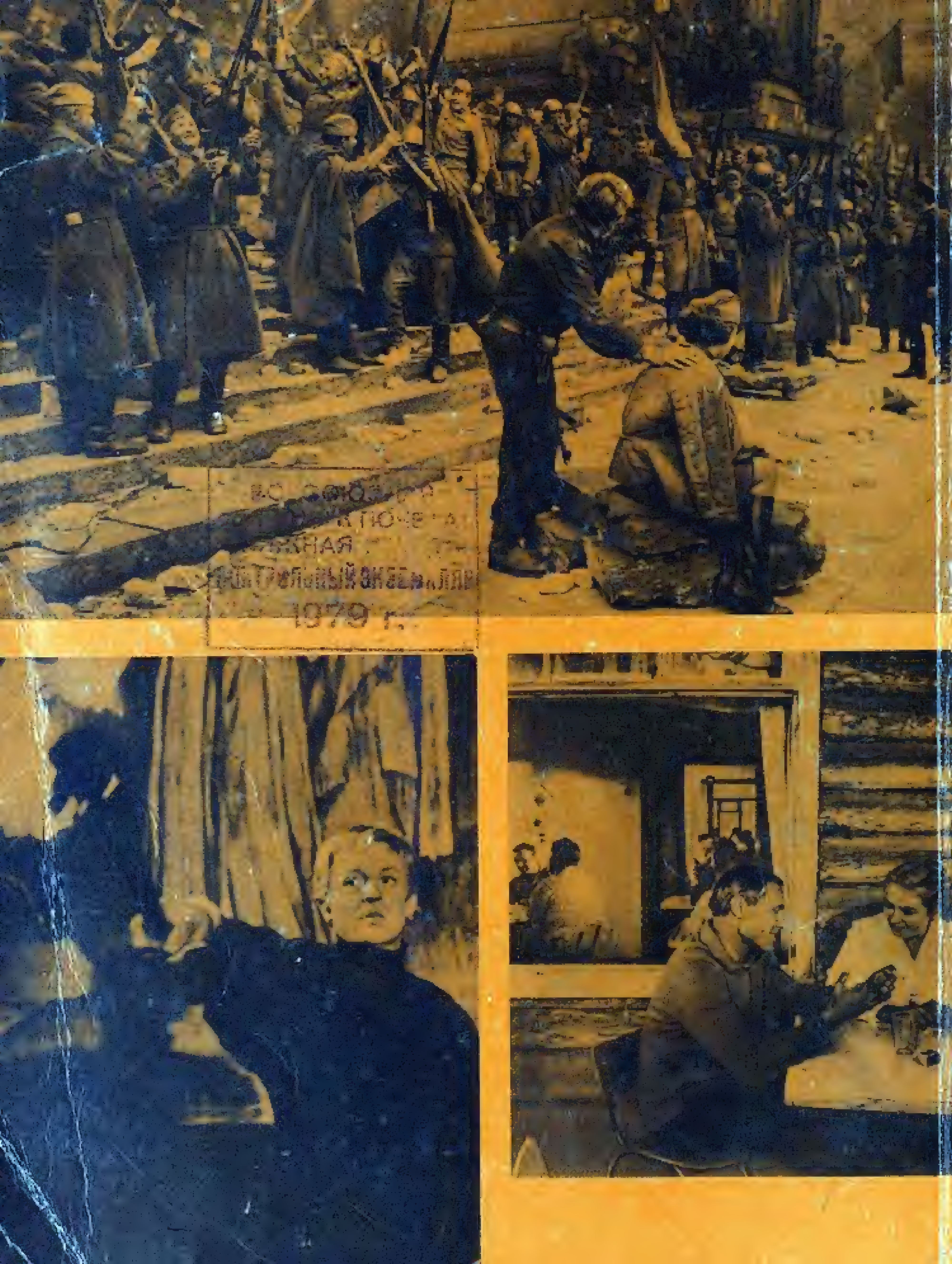
Серебряный приз — фильму **«Командировка на орбиту»**, режиссеры Владимир Капитановский, Дмитрий Родичев («Центрнаучфильм»).

По конкурсу детских фильмов:

Специальный приз жюри — фильму **«Ключ без права передачи»**, режиссер Динара Асанова («Ленфильм»).

Специальный диплом жюри — кинорежиссеру **Камаре Камаловой** (фильм «Горькая ягода», «Узбекфильм»).





С Всесоюзной выставки произведений художников театра и кино

Фото В. Бондарева

Ипполит Новодережкин. *«Калина красная»*. «Мосфильм»



Иосиф Шпинель.
«Апассионата».
«Мосфильм»

Идрис Карсакбаев.
«Транссибирский экс
«Казахфильм»



Михаил Чиковани.
«Война и мир»
(эскизы костюмов),
«Мосфильм»

Халья Клаар.
«Пастор из Рейги»,
«Таллинфильм»

Владимир Каплуновский.
«Дубровский».
«Ленфильм»



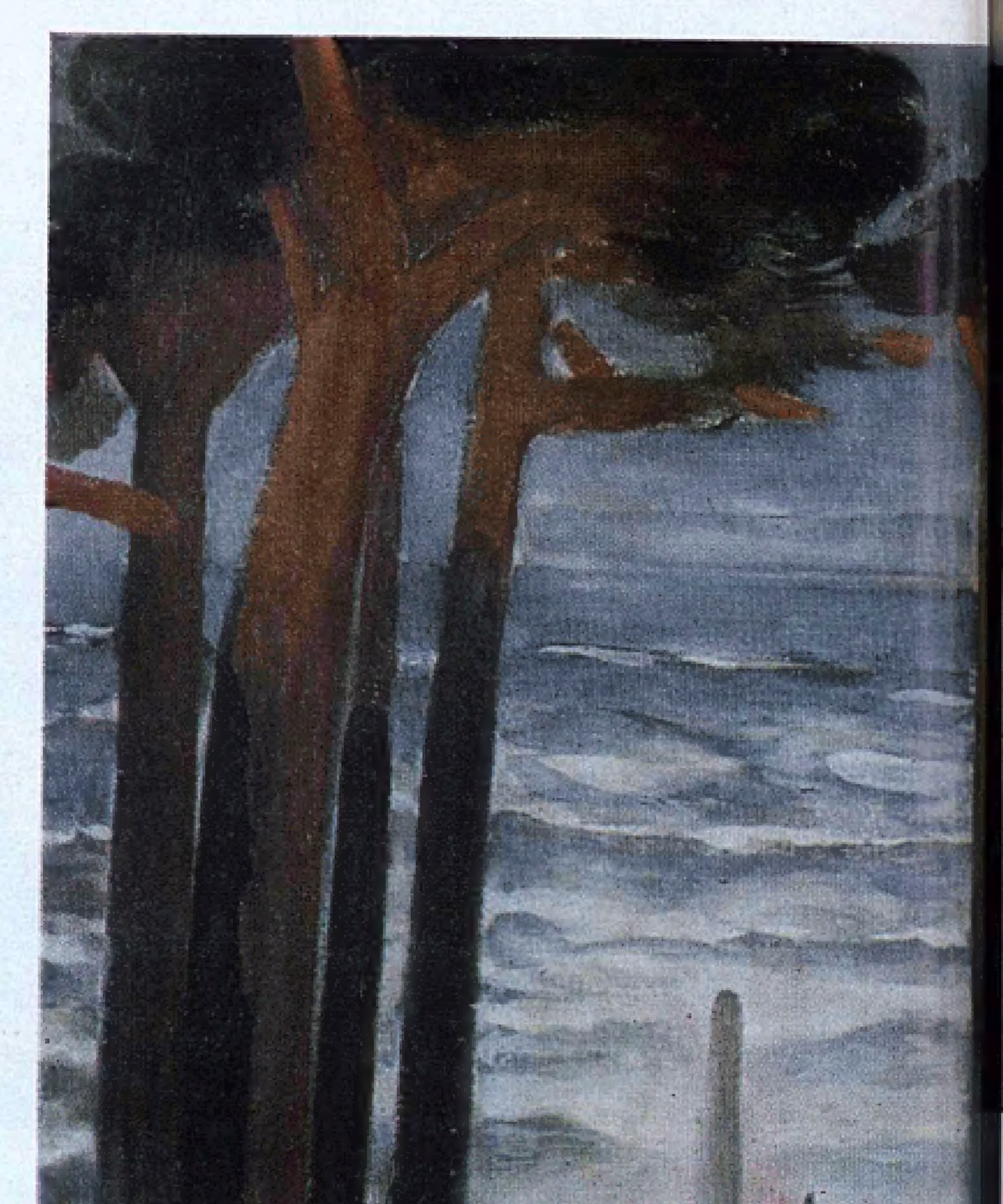
Дмитрий Эристави.
«Кваркваре».
«Грузия-фильм»

Филомена
Линчуте-Вайтекунене.
«Чертова невеста».
Литовская киностудия

Геннадий Мясников.
«Посланники вечности».
«Мосфильм»

Петр Пашкевич.
«Красное и черное».
Киностудия имени М. Горького

Алексей Пархоменко.
«Бег».
«Мосфильм»



Улдис Паузерс.
«Под тенью мечей».
Рижская киностудия

Виктор Петров.
«Степь».
«Мосфильм»

Николай Серебряков.
«Пока безумствует мечта».
«Мосфильм»

Аурелия Роман.
«Последний гайдук».
«Молдовафильм»